zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja • zagreb, 8. rujna 2,,5., godište VII, broj 161-162
cijena 12,00 kn; za BiH 2,5 km; za Sloveniju 320 sit

ISSN 1331-7970

Zvonimir Dobrović - Marqueerajte školu!

Rastko Močnik - Partizanska simbolička politika

Festival Touch Me

Festival eksperimentalnog filma i videa

Gdje je što?

Info i najave **2-4**

Satira
Obitelji su opasne za djecu *The Onion* **5**
Zarezi ludog smetlara *Ivica Juretić* **5**

U žarištu
New Orleans više ne stanuje ovdje *Nataša Petrinjak* **6**
Utjecaj Erasmusa na kulturne promjene u Europi *Biserka Cvjetičanin* **7**
Razgovor sa Zvonimirom Dobrovićem *Trpimir Matasović* **8-9**
Razgovor s Alexanderom Bardom *Laurent Courau* **10-11**

Esej
Partizanska simbolička politika *Rastko Močnik* **12-14**

Film
Holywoodski snovi Sarajeva *Gordan Duhaček* **15**
Prostitucija sjećanja *Gordan Duhaček* **16**
Razgovor s Margo Stilley *Gordan Duhaček* **17**

Glazba
Istraživanje prostornih i vremenskih poveznica *Trpimir Matasović* **18-19**
Nepregledna melankolija i country-rock vožnja *Goran Pavlov* **37**

Kazalište
Sablasti, sučelja i Hamletova ratna mornarica *Nataša Govedić* **38-39**
Ekološkom bajkom protiv urbanoga ekocida i kulturocida *Suzana Marjanić* **40**
Uhodane staze, iscrpljena "otkrića" *Ivana Slunjski* **41**
Razgovor s Xenom L. Županić *Suzana Marjanić* **42-43**

Kritika
Sjene iščezlog svijeta *Jaroslav Pecnik* **44-45**
Topao i osvijetljen zatvor *Dario Grgić* **46**
Riječi izjednačene sa stvarima *Darija Žilić* **47**
Hipermoralistička okrutnost *Steven Shaviro* **49**

Reagiranja
Gordana Vnuk **48**

Proza
EŠIZTUZEŠIZDASTTUDAST *Mario Brkljačić* **50-51**

Poezija
Iz zagrljaja su izrasle rešetke *Tomica Scavina* **52**

Riječi i stvari
Popišani profesor *Neven Jovanović* **53**
Bolje trava nego kava! *Željko Jerman* **54**

Svjetski zarezi **55**
Gioia-Ana Ulrich

TEMA BROJA: Festival eksperimentalnog filma
Priredila Mirna Belina
Eksperimentalni film *Ed Hugetz* **22-23**
Razgovor s Nicolasom Schmerkinom *Patrice Carre* **24**
Definiranje avangardnog/eksperimentalnog filma *Fred Camper* **33**
Braća Quay – tamo gdje se prašina slegla *James Rose* **34-35**
Prvi neamerički junak eksperimentalne avangarde *Jonas Mekas i Bruno di Marino* **36**

Touch Me Festival **25-32**

impressum

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja
adresa uredništva: Vodnikova 17, Zagreb
telefon: 4855-449, 4855-451, **fax:** 4813-572
e-mail: zarez@zg.htnet.hr, **web:** www.zarez.hr

uredništvo prima: radnim danom od 12 do 15 sati
nakladnik: Druga strana d.o.o.
za nakladnika: Boris Maruna
glavni urednik: Zoran Roško
pomoćnik glavnog urednika: Rade Dragojević
zamjenice glavnog urednika: Nataša Govedić i Katarina Luketić
izvršna urednica: Lovorka Kozole
poslovna tajnica: Dijana Cepić
uredništvo: Grozdana Cvitan, Agata Juniku, Silva Kalčić, Slađan Lipovec, Trpimir Matasović, Katarina Peović Vuković, Nataša Petrinjak, Gioia-Ana Ulrich, Andrea Zlatar

grafičko oblikovanje: Studio Artless
lektura: Dalibor Jurišić
priprema: Davor Milašinčić
tisak: Tiskara Zagreb d.o.o.
Tiskanje ovog broja omogućili su:
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada Zagreba

zarez

OPERACIJA:GRAD

8. - 17. rujna 2005. www.operacijagrad.org, Stara tvornica BADEL

Preuređuju: [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture i Platforma 9,81

zajedno sa: 04 megazine za hakiranje stvarnosti [clubture] | Anime/manga zajednica| ATTACK! – Autonomni kulturni centar + Autonomna tvornica kulture/ Komikaze|BADco.| Breakalicious |Broken BPM | Centar za dramsku umjetnost – CDU | Centar za slobodarske studije i Što čitaš? | Confusion | Eksperimentalna slobodna scena – EkS-scena | FADE IN – Fantastično dobra institucija | Frequency | GROODANJE| Groove Sanctuary | KONTEJNER – Biro suvremene umjetničke prakse | Kulturtreger / Booksa | Multimedijalni institut [mi2] | Nova Grupa | Postpesimisti |Srpsko kulturno društvo Prosvjeta Zagreb | Udruženje za razvoj kulture – URK | Što, kako i za koga – WHW

Operacija:grad dio je projekta Zagreb – Kulturni kapital Evrope 3000.

Operacija:grad provodi se u suradnji s Gradom Zagrebom

SVEČANO OTVORENJE U ČETVRTAK, 08.09. U 20.30
-ulaz slobodan

ČETVRTAK, 08.09.
-11.00 [BLOK] UrbanFestival - C.CRED [Collective CREative Dissent]: PHYLOGENESIS [BAR] – platforma – početak rada
*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 11.00 do 23.00)

-15.00 ATTACK! & ATK (Komikaze) & Skate club Spaolin] ATTACKOVA DESTILERIJA KULTURE attackova destilerija kulture - SVEČANO OTVORENJE KREATIVNOG CHAMA DNEVNOG BORAVKA – radionice, dnevni boravak, izložbe, kuhinja
*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 13.00 do 23.00)
-15.00 04 megazine [clubture] REALITY HACK – otvorenje dnevnog boravka- izložba fotki i stripa, chillanje uz časopise i zajednički rad s posjetiteljima na novom broju
*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 11.00 do 23.00)
-17.00 attackova destilerija kulture - AKCIJA KUHANJA
-17.00 Centar za slobodarske studije & Što čitaš? OTVORENJE DNEVNOG BORAVKA
*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 11.do 23.00) - svakodnevno navratite na kavu, čaj, sok, čitanje i proučavanje literature ili čašicu razgovora...
-19.00 Anime/manga zajednica PORCO ROSSO - projekcija filma
-19.00 WHW STAVITI NA JAVNU RASPRAVU – otvorenje izložbe
*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 11.00 do 21.00)
izlažu: Arhiv "Nevidljivog Zagreba", Boris Cvjetanović, Nemanja Cvijanović, Vlatko Gilić, Sanja Iveković, Mladen Stilinović, ŠKART
- 19.30 KONTEJNER & [mi2] Festival Touch Me – sjecišta umjetnosti, tehnologije i znanosti: "Zloupotreba inteligencije" - OTVORENJE IZLOŽBE i performans ZORANA TODOROVIĆA
izlažu: Marta de Menezes, Oliver Kunkel, Joe Davis/ Thomas Kaiser/Filip Hiemann, Siniša Labrović, Polona Tratnik, William Linn, Ivan Marušić Klif , NRD Van, Radical Software Group
*otvoreno do 17.09. (svakodnenvo od 16.00 do 21.00)
- 19.30 [mi2] & KONTEJNER OutInOpen predstavlja: Time's Up – instalacija, OTVORENJE
*otovreno do 17.09. (svakodnevno od 16.00 do 21.00)
-20.00 attackova destilerija kulture – OTVORENJE IZLOŽBE
- 20.30 SVEČANO OTVORENJE
- 21.00 attackova destilerija kulture – PUT U SREDIŠTE DOGAĐANJA, LOZINKA: BADEL 1920-e
- 21.00 [BLOK] UrbanFestival - Patrick Fontana/ Aelters/Pierre-Yves Fave: GRENZE /video instalacija-performans/predavanje o Marxovom *Kapitalu*
- 21.30 KONTEJNER & [mi2] Festival Touch Me – sjecišta umjetnosti, tehnologije i znanosti: "Zloupotreba inteligencije" - Marnix De Nijs: VIBRIRANJE ZAGREBA - performans
- 22.00 Groodanje GROODANJE JE GROOVANJE

PETAK, 09.09.
- 11.00 [mi2] & KONTEJNER OutInOpen predstavlja: Candida TV & Insu^TV & Kein TV: TELESTREET ZG – D.I.Y. TELEVIZIJA - radionica + dvodnevno televizijsko emitiranje
*do 11.09. (svakodnevno od 11.00 do 23.00)
- 13.00 [BLOK] UrbanFestival - Kristin Björk, Magnus Helgason, Juha Valkeapää: FORGOTTEN YESTERDAYS – instalacija
*otvoreno do 13.09. (svakodnevno od 13.00 do 19.00)
- 14.00 [BLOK] UrbanFestival - f.lli fortuna: block_ badel guided tour – audio tura
*od 09. do 17.09. (od 14.00 do 18.00)
- 14.00 [BLOK] UrbanFestival - The Amateurs: PAINTBALL BY NUMBERS - interaktivni mural
*od 09. do 17.09. (od 14.00 do 19.00)
- 18.00 [BLOK] UrbanFestival - Emmanuelle Rapin/ Veljko Vidak: TRANS-EUROPA/HOTEL - instalacija
*otvoreno do 13.09. (svakodnevno od 11.00 do 21.00)
- 18.00 attackova destilerija kulture - HAVANA CLUB
- 19.00 04 megazine [clubture] REALITY HACK – live act Zarkof & n1n0, VJ Plax; performans Roberte Milevoj, Tomislava Fellera i Irme Milović (mimika)
- 19.00 [BLOK] UrbanFestival - Ana Hušman: U MJESTO MJESTA – instalacija
*otvoreno do 13.09. (svakodnevno od 11.00 do 21.00)
- 19.00 URK Galerija Močvara - Marijana Stanić: MALA JE PTICA PREPELICA AL' OBORI KONJA I JUNAKA - ambijentalna lumino-kinetička instalacija
*otvoreno do 13.09. (svakodnevno od 19.00 do 21.00)
- 19.30 CDU Nik Đurić (Showcase Beat le Mot) i studenti ADU u Zagrebu predstavljaju: MY FACE IS A SHOPPING DISPLAY - performans
-21.00 [mi2 & URK] Festival filma o ljudskim pravima: dial H.I.S.T.O.R.Y. (Belgija, Francuska, 1997.) - projekcija filma

SUBOTA, 10.09.
-12.00 [mi2] RAZMJENA VJEŠTINA FEAT. SAJAM ZAJEBANE OPREME / EGOBOO.bits ČEKAONICA
- 16.30 attackova destilerija kulture – NEUROSONG - projekcija dokumentarnog filma
- 18.00 BREKALICIOUS CREW - slušaona
- 18.00 Anime/manga zajednica Predstavljanje fanzina YOSHI + ANIME MUSIC VIDEOS
-18.30 attackova destilerija kulture - A KAJ JE ZGIGOVIMA??? (sviraju: TRUE, THEYSUCK, MIKROFONIJA)
- 19.00 04 megazine [clubture] REALITY HACK - electro & alike
-20.00 [mi2] PXL~FLX – suvremene tendencije na području digitalne slike - predstavlja: PIRATE CINEMA – projekcija
- 20.00 Anime/manga zajednica IZLOŽBA FANARTA
*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 11.00 do 21.00)
- 21.00 [mi2] & URK Festival filma o ljudskim pravima - KOSOVO/A (Nizozemska, 2004.) - projekcija filma

NEDJELJA, 11.09.
- 14.00 attackova destilerija kulture – KOMIKAZE DEJ: graffiti workshop, bend ŠJOR ŽBRUFADOR; TEMP – projekcije, predavanja, izložba plakata, v.j.-ing; TIGROVA MAST - koncert
- 17.00 URK MOČVARA, koncert: EROTIC BILJAN AND HIS HERETICS, GHETTO BOOTIES + MISSL, USUD, BASTINADO, 7 THAT SPELLS

PONEDJELJAK, 12.09.
- 17.00 attackova destilerija kulture – FAKI predstavlja: ZLIJA MEĆE – JEŽOVA KUĆICA – igrokaz

k

info/najave

Operacija:grad desetodnevna je manifestacija tijekom koje će se raznolikim kulturnim i zabavnim sadržajima (kazališne i plesne izvedbe, umjetničke instalacije, izložbe, performansi, filmske i video projekcije, glazbena događanja, radionice, predavanja i drugo) privremeno naseliti napušteni i neiskorišteni prostori bivše tvornice Badel u blizini Kvaternikovog trga. Dio događanja smjestit će se i u dijelu prostora bivše gradske klaonice Zagrepčanka na Heinzelovoj. Organizacijski nositelji su udruge [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture i Platforma 9,81 – Udruga za istraživanja u arhitekturi, dok je program manifestacije proizvod suradnje na široj zagrebačkoj nezavisnoj kulturnoj sceni koja će u razdoblju od 8. do 17. rujna preseliti svoje programe u spomenute prostore. Tako će u programu **Opercije:grad** biti realizirano 70ak događanja, u čemu će sudjelovati 26 udruga, umjetničkih organizacija i inicijativa. Pored toga, prostor će u 10 dana trajanja manifestacije biti svakodnevno (i tijekom dana i tijekom večeri) otvoren za javnost, bilo nudeći raznolike sadržaje, bilo funkcionirajući kao novi prostor okupljanja. U okviru **Operacije:grad** bit će realizirana i dva festivala: Touch Me i Urban festival.

Tematika projekta ključno je vezana uz prostorne aspekte suvremene kulture i načine na koje kultura može utjecati na urbanističke i razvojne procese grada.

Operacija:grad se tako nadovezuje na projekt **Nevidljivi Zagreb**, koji je udruga Platforma 9, 81 pokrenula prije 2 godine s ciljem da u gradskim prostorima koji su izgubili svoju primarnu funkciju i koje su urbane politike zanemarile, prepoznaje potencijal za eksperimentiranje s novim tipologijama javnog prostora. Nevidljivi Zagreb je ukazao i na tranzicijske promjene koje su ostavile prostorni otisak na grad te koje stoga zahtijevaju urbane strategije koje mijenjaju uobičajene modele planiranja te ih smještaju u širu perspektivu razvoja. Najradikalnije promjene dogodile su se u industrijskim zonama te područjima brzog razvoja infrastrukture koji, iako smješteni u širem centru grada, ostaju neiskorišteni i prepušteni propadanju. Privremena upotreba ovih prostora kroz različite kulturne programe može premostiti prazninu u tranzicijskom procesu te potaknuti vizije razvoja u odnosu na specifičnost svake lokacije. Kroz transformaciju neiskorištenih prostora u dinamične urbane zone, kultura djeluje kao katalizator promjene.

- 18.00 [BLOK] UrbanFestival - Lara Mamula: INDUSTRY ADAGGIO ZA POSLIJEPODNE - instalacija

*otvoreno do 14.09. (svakodnevno od 11.00 do 21.00)

-18.00 attackova destilerija kulture – ONLY GREEK ROCK

-19.00 Postpesimisti RAF - OPUS NAJPRIHVAĆENIJIH FILMOVA OD 2003. DO 2005. - projekcija

- 19.00 KONTEJNER & [mi2] Festival Touch Me – sjecišta umjetnosti, tehnologije i znanosti: "Zloupotreba inteligencije" – LifeBoat - instalacija

*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 16.00 do 21.00)

- 20.30 Kulturtreger BOOKSINE KNJIŽEVNE VEČERI U BADELU

gosti: Mima Simić, Tomislav Zajec, Roman Simić, Krešimir Pintarić, Zoran Lazić

UTORAK, 13.09.

- 18.00 KONTEJNER & [mi2] Festival Touch Me – sjecišta umjetnosti, tehnologije i znanosti: "Zloupotreba inteligencije" – simpozij

sudionici: Marie-Luise Angerer, Matthew Fuller, Bojana Kunst, Jens Hauser, Olivier Razac, Oron Catts, Marta de Menezes, Thomas Kaiser

*također i 14.09. (od 18.00 do 21.00)

- 19.00 Anime/manga zajednica HORUS: PRINCE OF THE SUN - projekcija filma
- 19.00 attackova destilerija kulture – CHILLIBAR
- 21.00 attackova destilerija kulture – FAKI predstavlja: MARAKAS
- 21.00 Postpesimisti RAF - OPUS NAJPRIHVAĆENIJIH FILMOVA OD 2003. DO 2005. - projekcija

SRIJEDA, 14.09.

- 18.00 EkS-scena predstavlja - Paul Deschanel Movement Research Group: BACKWARD OBLIQUE OBSERVATIONS OF Invisible Zagreb – prezentacija radionice
- 19.00 attackova destilerija kulture – VIDEO PROJEKtilili – video aktivizam – ATTACK! u suradnji s FADE IN-om i produkcijom ŠTA GLEDAŠ?
- 20.00 k.o. (u koprodukciji s CDU) Solo: Ciklus/1/Projekt O radu - koreografija
- 21.00 [mi2] mamatronic - andreas tilliander aka mokira & Mikael Stravostrand - koncert

ČETVRTAK, 15.09.

-12.00 Zagreb - Kulturni kapital Evrope 3000 | URK - Močvara | ATTACK! | mi2 - MAMA | Mreža mladih Hrvatske policy_forum: PREMA CENTRU ZA NEZAVISNU KULTURU I MLADE – tribina

- 12.00 [BLOK] UrbanFestival - Boris Bakal i Bacači sjenki: EXPOZICIJA (Proces_Grad II. dio) – performans

*od 15. do 17. 09. (od 12.00 do 18.00)

(predbilježbe za putovanja na broj: 091 2 56 56 56)

- 18.00 Groove Sanctuary predstavlja: Marko Marković: ADISITIA – instalacija

*otvoreno do 17.09. (svakodnevno od 17.00 do 21.00)

- 18.00 attackova destilerija kulture – DEBATA – performans; GAMNGZTA THEATRE MOVIES – projekcije
- 19.00 FADE IN UVOD U VIDEO AKTIVIZAM – projekcija
- 21.00 attackova destilerija kulture – APOKALIPSA DANAS
- 21.00 CONFUSION Videoskop 2: Povratak! – VJ-ing & DJ-ing, live acts

PETAK, 16.09.

- 19.00 Postpesimisti RAF - OPUS NAJPRIHVAĆENIJIH FILMOVA OD 2003. DO 2005. - projekcija
- 20.00 SKD «Prosvjeta« - Zagreb Dramski studio EHO: IGRE U PIJESKU – predstava
- 21.00 KONTEJNER & [mi2] Festival Touch Me – sjecišta umjetnosti, tehnologije i znanosti: "Zloupotreba inteligencije" – Stahl Stenslie: S.U.F.I. – suicide fashion international predstavlja KA-BOOM kolekciju - modna revija
- 21.00 FADE IN Martina Globočnik: IZ ANTOLOGIJE SUVREMENE POEZIJE - projekcija

SUBOTA, 17.09.

- 18.00 attackova destilerija kulture – I TO REGGAE: Antenat, Genetic Plant - KONCERT
- 19.00 Anime/manga zajednica MAMA TV - projekcija
- 19.30 [mi2]/past:forward Alex Demirović: *Nonkonformistički intelektualac i kritička teorija* – predavanje
- 21.00 [BLOK] UrbanFestival - Martin Nachbar i Jochen Roller: «WALLSCAPES – THE DÉRIVE AS COREOGRAPHIC SOURCE MATERIAL» - predavanje - performans
- 21.30 Nova Grupa: PHILIP GLASS KUPUJE KOMAD KRUHA - performans

****
****
****

STARA KLAONICA (ulaz iz ulice Podaupskog)

SUBOTA, 10.09. u 20.00

CONFUSION & GROOVE SANCTUARY

od 20.00 bendovi: Vuneny, Bilk, Minimum System Requirements

od 24.00 DJ + VJ setovi: Feelipa vs Phillipe + LIIK, Zlee vs Verbal + .EXE, Qwerty vs Funk Guru + Onoxo, Gekko vs Lekke + Plax

+ (BADco.) DELETED MESSAGES – predstava

à ulaz slobodan

PETAK, 16.09. u 22.00

ATTACK!

TRIBALIZER – PREZENTACIJA Underwater Overground festivala

(main floor: trance, progressive, goa; DJs: attack residens: sekkt, hip, njax)

à ulaz 20kn

SUBOTA, 17.09. u 22.00

frequency & broken bpm

Frequency floor: **MARCO PASSARANI (pigna, remix) – fuzija detroit technoa, electroa i italo disca, Davor Ostojic, Live act, frequency crew

**broken bpm floor:DANILO PLESSOW / Inverse Cinematics / Hipster Wonkaz / DITD - njihov zvuk uključuje elemente housea, breakbeata i jazza s izraženim Detroit (tech) elementima Joe90 // Futureboogie / Seen - future jazz, broken beat, house, Afro, soul i hip hop marmat+oh_boy! // Respektradiokollektiv / Broken BPM – eklektika verbal ft. corea (breaks scratch set

à ulaz: u pretprodaji 30kn (pytzek@mi2.hr) / na dan 40kn/50kn

OPERACIJA:GRAD dio je projekta Zagreb – Kulturni kapital Evrope.

Zagreb – Kulturni kapital Evrope 3000 odvija se u okviru projekta relations.

Projekt relations inicirala je njemačka Savezna zaklada za kulturu

www.projekt-relations.de

Kontakt. The Arts and Civil Society Program of Erste Bank Group in Central Europe.

Donatori: Ministarstvo kulture RH, Grad Zagreb – Gradski ured za kulturu, INA – Industrija nafte d.d., Čistoća d.o.o, Zagrebačke Veletržnice d.d., Hrvatska elektroprivreda d.d.

Potporu pružila Academy for Educational Developement [AED] sredstvima Američke agencije za međunarodni razvoj (USAID)

Sponzori: Turistička Zajednica, ARTO vanjsko oglašavanje, Hotel LAGUNA, EVISTAS, TOI TOI, Securitas ZOLOTA, Vodatel/ e-tv, AGIT d.o.o., EUROKRAN, Natura Croatica

Medijski pokrovitelji: Radio 101, Feral Tribune, Iskon internet

Ništa bez neona

Viktor Popović - dobitnik ovogodišnje Nagrade za suvremenu umjetnost Filip Trade

Krajem kolovoza održan je godišnji natječaj za Nagradu za suvremenu umjetnost Filip Trade, ove godine s izmijenjenim propozicijama: naime, umjesto dosadašnjeg javnog natječaja ove godine stručni žiri kojega čine Leonida Kovač, Lovro Artuković, Branko Franceschi, Zvonko Maković, Krešimir Purgar i kustoski tim WHW, odabrali su po pet hrvatskih umjetnika i među njima dobitnika nagrade. Leonida Kovač predložila je Mariju Ujević, Lovra Artukovića, Gorana Petercola, Damira Sokića, Ninu Ivančić i Ivana Faktora. Lovro Artuković predložio je Borisa Bućana, Marijanu Birtić, Petru Grozaj, Roberta Šimraka, Zlatana Vrkljana. Favoriti Branka Franceschija su Sandra Sterle, Tomislav Brajnović, Alen Floričić, Antun Maračić i Kata Mijatović, a Zvonka Makovića Viktor Popović, Ines Krasić, Vlasta Žanić, Ivan Faktor i Silvo Šarić. Krešimir Purgar predložio je sljedeće umjetnike: Zlatka Kopljara, Daniela Kovača, Niku Radić, Viktora Popovića i Branka Lepena. Kustoskom timu WHW najbolji umjetnici u 2005. su Vlatka Horvat, Marko Tadić, Nemanja Cvijanović, Platforma 9,81, Vedran Perkov. Među pozvanim umjetnicima odazvali su se prema propozicijama: B. Bućan, M. Birtić, T. Brajnović, N. Cvijanović, I. Faktor, A. Floričić, P. Grozaj,

V. Horvat, B. Lepen, K. Mijatović, M. Tadić, Z. Kopljar, I. Krasić, V. Perkov, V. Popović, N. Radić, S. Sterle, S. Šarić i V. Žanić.

Odlučeno je da je dobitnik nagrade Viktor Popović (1972.), umjetnik iz Splita i profesor na slikarskom odsjeku Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu, a za zbirku suvremene umjetnosti Filip Trade, jedinu domaću privatnu zbirku u koju su uključeni novi mediji i prošireni, često bez umjetničkih artefakata, načini umjetničkog izražavanja koji nadilaze podjelu na kiparstvo, slikarstvo i grafiku, otkupljuje se rad autora *Bez naziva*, 2005. (neonske cijevi koje isijavaju mliječnu bijelu svjetlost, metalna konstrukcija, električne instalacije), hibrid skulpture i prostorne instalacije oblika stožaste gomilice, multiplicirane (nalik na Ivanjske krijesove, lomače, totemističke simbole?). Viktor Popović dobitnik je Velike nagrade VIII. trijenala hrvatskog kiparstva u Gliptoteci HAZU u Zagrebu 2003. za rad reducirane estetike na tragu pop-arta. (Svoju?) uredno složenu odjeću izlio je u olovu, crnom metalu mutnog sjaja (visoko kontrolirana, "zaglađena" i precizna izvedba simulacija je strojne – industrijske proizvodnje), i izložio u *ready made* staklenoj vitrini – dućanskoj "tezgi". Prošle je godine imao četiri samostalne izložbe, među njima izložbu u Galeriji Galženica u Velikoj Gorici.

Pokrenute i zamrznute slike, inverzija i srodnost ambijenta

Rozana Vojvoda

Ana i Luko Piplica u sklopu projekta *(21.) Proljeće*: modna revija Ane Piplice, 6. srpnja 2005; *Slike*, izložba Luka Piplice, Galerija Muzeja grada Splita, od 6. do 20. srpnja 2005.

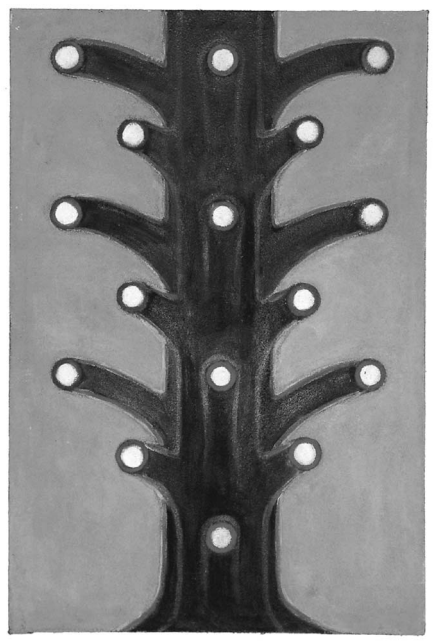
U sklopu projekta *(21.) Proljeće*, što ga već nekoliko godina ostvaruje splitski konceptualni umjetnik Petar Grimani u suradnji s raznim umjetnicima, kustosima, udrugama i institucijama grada Splita, otvoreno je dvojno likovno događanje, točnije predstavljanje radova dubrovačkih umjetnika, bračnog para Ane i Luka Piplice.

U pripadajućoj galeriji Gradskog muzeja Luko Piplica izložio je platna, a odmah pored tog prostora, na malenu trgu, donedavno poprilično neuglednu i zapuštenu, a sada jedinom površinom s nešto zelenila usred kamena Dioklecijanove palače, održana je modna revija Ane Piplice. Prostori nisu slučajno odabrani i korespondiraju s konstantnom koncepcijom *Proljeća* u kojem se raznim projektima oživljavaju gradski prostori i čvorišta. Suodnos dvaju prostora odijeljenih glavnom osi Dioklecijanove palače (sjever-jug) pruža mogućnosti raznih simboličnih iščitavanja i vezuje se za početni događaj projekta, performans Petra Grimanija na Peristilu na prvi dan proljeća.

Zajedničko predstavljanje Ane i Luka Piplice obuhvaćeno je i ovogodišnjom temom *Sve-mira-a* u kojem oni figuriraju kao prvi gosti projekta (koji se nastavlja na jesen) i predočuju komplementarnost muško-ženskog suživota i sustvaralaštva. Iako se radi o dvjema potpuno drugačijim stvaralačkim osobnostima, ove bivše studente zagrebačke likovne akademije povezuje kontekst životnog prostora (ruralan ambijent Konavala), koji čini važno ishodište njihova stvaralaštva i potku određene "elementarnosti" njihovih radova. Gostovanje dvoje umjetnika generirano je, dakako, prepoznavanjem i komunikacijom umjetnika u izoliranoj situaciji juga Hrvatske.

Pokret sugeriran bojama

Za većinu ljudi modna revija nema nikakvih dodirnih točaka sa suvremenom umjetnošću, povezuje se s glamurom, blještavilom, blicanjem fotoaparata, androgenim izgledom manekenki, nečim što fascinira, ali povlači hladnu barijeru između "smrtnika" i stanovnika povlaštena svijeta ljepote. Ana Piplica, međutim, potpuno mijenja naše predrasude te



budući da je po obrazovanju slikarica, ali istodobno i umjetnica koja je u svom radu uvijek eksperimentirala i s taktilnim i trodimenzionalnim, oblikuje svaki odjevni predmet kao sliku ili skulpturu i istodobno kreira svojevrsni *happening* u kojem odjevni predmeti postaju izraz jedne složenije priče. Revija započinje videoprojekcijom gdje se, uz prirodne mijene osvjetljenja, s leđa snimaju djevojke u kreacijama kako se kreću šumskim puteljcima i lagano nestaju iz kadra. Autorica tako kontrastira "prirodan", šumski ambijent Konavala s malenim trgom gdje je element "prirodnog" zapravo izazvan ljudskom intervencijom i očigledno izraz, vapaj neke čežnje za ljepotom unutar životnog ambijenta. Gotovo obrnut proces od onog koji naslućujemo u videu lucidna naslova *Šumske ulice*; romantičnog pejsaža Konavala zapravo je sve manje i teško dobiva bitku s recentnom poduzetničko-turističkom groznicom dubrovačkog kraja. Nostalgična komponenta nekog vremena koje je bilo i koje se nikad neće vratiti, ili čežnja za nekom finijom i slobodnijom mogućnošću života - to i slične asocijacije neminovno se nameću prilikom promatranja videa. Kreacije djevojaka na videosnimci promatramo u drugom ambijentu, na prostoru splitskog trga. Suodnos snimke i modela vidi se i u postavu djevojaka, koje su, kao i na videosnimci, u početku okrenute leđima. Djevojke na reviji odjevene su u crveno i zeleno, zatim, između zelenila biljaka primjećujemo narančastu, ljubičastu, srebrnu... Njihovim vrlo polaganim kretanjem događa se svojevrsna eksplozija boja, pretapanje pokreta i oblika stvara apstraktnu, pokrenutu sliku. Ana Piplica kaže da je željela pokrenuti ambijent, napraviti živ prostor slike, reagirati na situaciju prostora u kojem se zatekla.

Deka kao podloga za slikanje

Luko Piplica u Splitu se predstavio platnima koja nastaju od 1992. godine, izrazite fizičnosti: platna su velika, a podloga nekih slika zapravo je robusna pozadina deke, što je autoru bio jedini dostupan materijal na kojemu će slikati u ratnom Dubrovniku. Motivi su stilizirani podsjećajući na dječji crtež, pretvoreni u šablonu, a svako platno koncipirano je prema principima geometrijske simetrije uz jasno isticanje odnosa pozadine i nanesenog oblika te plošnosti same površine. Autor kaže da se u procesu stvaranja više radi o principu montaže nego slikanja, o poništavanju ritma ruke ili bilo kakva osobnog duktusa. Objašnjava da je želio napraviti slike koje može napraviti svatko - poput šablonskih dupina u skoku - i da je njihova glavna odlika ono čega nema na slici, u nekoj vrsti izostavljanja/podrazumijevanja. Bavljenje samim slikarskim procesom karakteristično je za Luka Piplicu s obzirom na činjenicu da se radi o umjetniku koji stalno mijenja sredstva svoga izraza, a posljednjih se godina najviše bavi videom. Zanimljivo je osvrnuti se na posljednja sliku u nizu, koja je nastala isključivo za predstavljanje u Splitu: autor radi sliku stabla poništavajući sloj stare slike ispod i koristi sve tehničke postupke kao i na ranijim platnima s primjetno slobodnijom (kod nanesene boje podloge mogli bismo čak reći „šlampavijom") izvedbom; prikazano stablo je tako ispunjeno malenim dlanovima od kožne izrađene šablone, okruženo simetrično postavljenim, nedefiniranim plodovima te jasno smješteno na plavu pozadinu. Slika figurira kao neki umjetnikov „reper", vremenska spona za jasnije postavljanje ranijih radova u kontekst, čin preispitivanja koje ne traži samo jedan odgovor, postaje nijemi svjedok prolaska vremena i, zapravo, autorova intervencija na vlastiti rad. Platna prije naznačuju nego prikazuju prostor stalno obnavljane potrebe kreacije, reagiranja, svojevrsne začudnosti koja priječi bilo kakvu šablonizaciju, a koja, čini se, postaje ključan način doživljaja svijeta.

Obitelji su opasne za djecu

The Onion

Treba uvesti praksu stavljanja naljepnica na kuće obitelji u kojima odrasli članovi svojim prostačkim ponašanjem loše utječu na djecu

BROWNSVILLE, TEKSAS – Prema izvještaju konzervativne nadzorne grupe Family Research Council, u domu petnaestogodišnje Beth Arnott ima nasilja, prostota, sadržaja za odrasle i ostalog materijala koji je posve neprimjeren za djecu mlađu od šesnaest godina.

Kuća vrvi neprikladnim materijalom što služi kao loš primjer za povodljivu mladež koja ondje živi, rekao je Kenneth Connor, predsjednik Family Research Councila, navodeći 44 slučaja nasilja u obitelji, jezika odraslih, golotinje i jasnog seksualnog sadržaja u tom brownsvillskom domu samo prošlog mjeseca. *Ovo nije obitelj kojoj bismo trebali izložiti djecu naše nacije.*

Connor je primijetio kako Bethin očuh, 43-godišnji Randy Skowron, redovito šeće oko kuće u razgrnutu kućnom ogrtaču, nepažljivo izlažući svoje genitalije u Bethinoj nazočnosti. Naveo je nekoliko slučajeva kada je Skowron opalio šamar Bethinu bratu Ronnieju jer je bio "bezobrazan i bez poštovanja". Sâma Beth podvrgnuta je sličnu nasilnu činu kada je bila uhvaćena u krađi u trgovini Victoria's Secret Bra u shopping centru Valle Vista.

Drugi neprikladan materijal kojemu je Beth bila izložena uključuje učestalo upotrebljavanje pojmova kurva i pička, noćne pijanke na kojima se ispijalo vino od milja nazvano Mad Dog 20/20 te incident kada je slučajno nabasala na Skowrona i njezinu majku tijekom spolnoga čina, samo nekoliko minuta nakon što se par međusobno gađao kuhinjskim električnim aparatima.

Obitelj je najvažnija kada je riječ o poticanju obiteljsko-prijateljskih tema, rekao je Connor. *Arnottovi riječima mogu dokazati da su pro-obiteljska obitelj, ali njihova djela govore drukčije.*

S time se složio autor i kritičar Michael Medved, vodeći zagovornik striktnijih moralnih mjerila. *Ovo su jasne seksualne teme koje mogu zaokupiti djevojku koja je tek počela spoznavati vlastitu seksualnost i iskriviti je tako da neće znati razlikovati dobro od lošega,* izjavio je Medved, koautor knjige *Saving Childhood: Protecting Our Children From The National Assault On Innocence. Žao mi je Beth jer je njezino djetinjstvo izgubljeno, a njezina nevinost napadnuta.*

Od Arnottovih zahtijevamo da ozbiljno shvate važnu ulogu koju igraju u oblikovanju američke kulture, kazao je američki predstavnik Steve Largent (republikanac iz Oklahome), koji je predložio donošenje zakona zahtijevajući upozoravajuće etikete za obitelji koje nisu bezopasne. *Pogledajte Petersone, koji stanuju vrata do Arnottovih. Redovitom nazočnošću u crkvi, čestim obiteljskim izdacima u dječjem shopping centru Chuck E. Cheese te igranjem Scrabblea svake nedjelje navečer Petersoni su primjer zdrave, socijalno spasonosne obitelji, a ovoj zemlji treba još takvih obitelji. Zašto moramo trpjeti taj zli Arnottovski prostakluk kada postoje takve divne alternative, i to doslovce vrata do vrata?*

Zabrinuti stanovnici Brownsvillea, slijedeći svojega vođu Largenta, zahtijevaju roditeljsko-savjetničku naljepnicu na ulaznim vratima Arnottovih s upozorenjem da za djecu mlađu od 16 godina nije preporučljiva interakcija s obitelji. Osim toga, građani su od tvrtke Cat Marine Machine Tooling, Skowronova poslodavca, molbom zatražili da čovjek dobije otkaz, uz prijetnju da više neće kupovati u njihovim trgovinama ako nastave "poticati žalosna događanja u Bethinu domu držeći gospodina Skowrona na plaći".

Jedan je susjed, koji je želio ostati anoniman, rekao: *Mi ne želimo nikoga cenzurirati, ali imamo obvezu prema zajednici i prema djeci. Naše klince možemo nadzirati unutar naše kuće, ali ne možemo ih zaštititi svakoga dana kad odlaze u svijet i kad su izloženi seksu, nasilju i uporabi droga u ovakvim obiteljima.*

Connor je primijetio kako Bethin očuh, 43-godišnji Randy Skowron, redovito šeće oko kuće u razgrnutu kućnom ogrtaču, nepažljivo izlažući svoje genitalije u Bethinoj nazočnosti. Naveo je nekoliko slučajeva kada je Skowron opalio šamar Bethinu bratu Ronnieju jer je bio "bezobrazan i bez poštovanja". Sâma Beth podvrgnuta je sličnu nasilnu činu kada je bila uhvaćena u krađi u trgovini Victoria's Secret Bra u shopping centru

Usprkos polemikama koje je izazvala njezina obitelj Beth ostaje ravnodušna. *To nije ništa naročito*, rekla je Beth pušeći cigaretu Kool koju je ukrala iz majčine torbice. *Samo zato što sam vidjela kako mama puši Randyju i kako Ronnie dahće, ne znači da ću ja raditi to sranje. Znam razmišljati svojom glavom.*

S engleskoga prevela Gioia-Ana Ulrich

Zarezi ludog smetlara

Ivica Juretić

"Doktorice, penis mi je minijaturan i ponaša se kao klitoris, mislim...on nije penetrantan, želim vas pitati, da li...

:„ Ma kaj govorite, kaj hoćete, imate dvoje djece- uvijek možete kazati da ste muško."

KRAJ dijaloga

KAD ME ČOVJEK POGLEDA URLO MI JE NEUGODNO. DA IZBJEGNEM NEUGODU TRČIM PRED OGLEDALO

Moji akademski uspjesi

Ali stvarno ljudi, kao poluimpotentnom i alkoholom ohrabrenom profesoru, uspjelo mi je, na podu "Stjepana Radića", bacajući pogled na hrpu tijela u livadi maka iznad,
UĆI u studenticu zelenih očiju i rasturenih nozdrva-dok je kazetofon u dimu, revao, zazivajući kanal planinski u Bugarskoj.
Volim lijeve djevojčice sa netrnovitim desnima.

k

New Orleans više ne stanuje ovdje

Nataša Petrinjak

Naslov što prati tekst o zločinima u New Orleansu – *Katrina otkrila Drugu Ameriku* – jednostavno je pogreška. Otkrila je Prvu, dominantnu Ameriku koja već dugo izaziva bijes i ljutnju ostatka svijeta. Ali i to da su ljudi još sposobni ne samo suosjećati nego i stvarno pomoći drugom čovjeku, pa i onom što živi u iluziji samodopadnosti i samodostatnosti

Prema posljednjim informacijama iz konvencijskog centra u New Orleansu evakuirano je oko dvadeset tisuća ljudi koji su se tamo sklonili pred razarajućim uraganom Katrina. Proveli su tamo sedam dana bez dovoljno hrane, vode, higijenskih potrepština dijeleći istu sudbinu sugrađana koji su se sklonili na stadion Superdome kao i onih koji su pomoć čekali na krovovima svojih kuća. Snimke i novinski izvještaji svjedoče – ostale su gomile smeća, nepodnošljiv smrad, mrtvi. Izgleda poznato? Premda je većina stanovnika grad napustila prije nego što se uragan Katrina obrušio brzinom od 220 kilometara na sat, povukavši za sobom i vodenu stihiju što je preplavila 80 posto gradskog teritorija u New Orelansu, tu razornu snagu prirode dočekalo je više od 50 tisuća ljudi, najviše onih koji se nisu mogli ili imali gdje skloniti – siromasi, beskućnici, zatvorenici, invalidi… Okruženi zagađenom vodom u koju su prodrli već i morski psi, eksplozijama i požarima čekali su pomoć. Drugih ljudi. Logikom društva koje se odlikuje visokim stupnjem organiziranosti, koje je uragan predvidjelo i danima najavljivalo, čekali su pomoć ljudi organiziranih u niz službi i institucija koje u takvim prilikama, prema opisima radnih mjesta, moraju pružiti pomoć.

I Amerikanci su samo ljudi

Četiri dana nakon udara uragana Katrina gradonačelnik Ray Nagin uputio je "očajnički SOS" s javnim prijekorom federalnoj vladi "da umjesto da organiziraju pomoć drže press konferencije, dok ljudi umiru". Zvuči poznato? Taj gradonačelnikov vrisak alarmirao je i tzv. sedmu silu, za samo nekoliko sati televiziju, radio i novine preplavili su izvještaji o užasu koji je prirodna pojava nanijela ljudima, ali još više o ljudskoj destrukciji – prijestolnicom jazza harale su krađe, razbojstva, pljačke, silovanja, ubojstva. Svi su izvještaji u sebi sadržavali zaprepaštenje, zgroženost i uz male stilske intervencije postavljale isto pitanje: zar je moguće da se tako nešto događa u Americi? Stigavši na mjesto nesreće iz svojih uljuđenih redakcija, stiješnjeni u oklopu predrasuda o civiliziranom Zapadu u kojem živi samo racionalna, osviještena, samokontrolirajuća supervrsta humanoida, zaboravili su da su i Amerikanci - samo ljudi. Ranjivi, osjećajni, slabi, skloni iracionalnostima, destrukciji, zločinima, krvavi ispod kože kao i svi drugi ljudi na planetu. Po čemu bi to susret s nesrećom, s mogućom smrti oči u oči Americi bio drugačije iskustvo nego bilo kome Drugome? Prirodne katastrofe kao i one umjetne, ratovi, što ih pokreću upravo ljudi, oduvijek su bile plodno tlo za oslobađanje najnižih ljudskih strasti, onih što već inicijalno zlo čine dodatno brutalnim i ponižavajućim.

Pa s puno više zgražanja pitamo: kako je netko uopće mogao pomisliti da se tako nešto ne bi moglo dogoditi u Americi? S mnogo više zaprepaštenja pitamo: je li moguće da i jedan novinar na Zemlji vjeruje u politički marketing koji američku naciju, skrckanu i skupljenu od svih vrsta humanoida na svijetu, predstavlja boljom od Drugih?

Ili je to samo progovorio strah od odraza u ogledalu, suočenje s istinom da se potpuno ista stvar, za koji dan, može dogoditi svima. Ne samo tamo nekim "divljacima", nego i urednim, sređenim, organiziranim "civiliziranim bićima". Da, pripadnost nekoj naciji ili sorti ljudi, život između određenih granica i na "pravilnoj" strani svijeta ne podrazumijeva i empatiju. Suočenje s istinom da se Amerika ni u vlastitom ataru, kada nevolja zakuca na vrata, ne ponaša drugačije nego se ponašaju Drugi, oni kojima upravo Amerika, sve s namjerom dijeljenja pravde, reda i civilizacije, zna zakucati na vrata.

Strah od rasnog pitanja

Do granica smijeha od očaja dovode i neki hrvatski mediji koji su, tko zna čime izazvani, samoinicijativno i sebe svrstali u kategoriju Boljih, pa tako jedan od izvještaja HINE, a koji je prenio portal Index.hr, započinje patetičnim konstatiranjem stanja: "New Orleans više je nalik nekom problematičnom mjestu Trećeg svijeta s velikom izbjegličkom krizom nego jednom od najpopularnijih američkih turističkih središta". Takvo bahato kvalificiranje Trećeg kao problematičnog, u odnosu dakako neproblematičnih Prvih i Drugih, možemo zaustaviti ovom prilikom tek konstatacijom jada domaćeg novinarstva, a osobu koja je rečenicu ispisala podsjetiti da je ne tako davno istu sliku bilo moguće vidjeti i u Hrvatskoj, koju Zapad sigurno ne vidi ni kao Prve ni kao Druge.

Američki kongres i predsjednik na vijesti o gladnima, izloženima zarazi, prestrašenima i za samo nekoliko minuta osiromašenima trgnuli su se tek nakon što je netko postavio pitanje je li razlogom ignoriranja nesreće činjenica da 87 posto stanovništva čine Crnci. Strah od rasnog pitanja, što je američka politička aktualija prvoga reda (i koja često pomete sagledavanje niza drugih neciviliziranih problema Amerike), pokrenuo je Nacionalnu gardu, policiju, ekipe liječnika, vatrogasaca. Za samo 24

Kako je netko uopće mogao pomisliti da se tako nešto ne bi moglo dogoditi u Americi? S mnogo više zaprepaštenja pitamo je li moguće da i jedan novinar na Zemlji vjeruje u politički marketing koji američku naciju, skrckanu i skupljenu od svih vrsta humanoida na svijetu, predstavlja boljom od Drugih? Ili je to samo progovorio strah od odraza u ogledalu, suočenje s istinom da se potpuno ista stvar, za koji dan, može dogoditi svima

sata na sigurno je prebačeno 42 tisuće ljudi dokazujući po tko zna koju put jednu banalnost života – može se kad se hoće. Pomoć, kako ona za neposrednu evakuaciju tako i ona što je trebaju stotine tisuća raseljenih osoba nakon što su stigli na sigurno, stiže doista iz cijelog svijeta. Ma koliko sve češće i češće sumnjali, očigledno je empatija još moguća. Stoga je naslov što prati tekst o zločinima u New Orleansu – *Katrina otkrila Drugu Ameriku* – jednostavno pogreška. Otkrila je Prvu, dominantnu Ameriku koja već dugo izaziva bijes i ljutnju ostatka svijeta. Ali i to da su ljudi još sposobni ne samo suosjećati nego i stvarno pomoći drugom čovjeku, pa i onom što živi u iluziji samodopadnosti i samodostatnosti. To ipak daje malu nadu da bi svi oni koji na izborima zaokružuju imena poput George W. mogli shvatiti bijesno upozorenje prirode, kada već ne mogu ljudski razum i govor, da je doista došlo vrijeme da se prestane sanjariti o boljim i lošijim granicama i nacijama te da se počnemo baviti – ljudima. Kojima Zemlja, svima jednako, dopušta da po njoj hodaju. z

Kulturna politika

Utjecaj Erasmusa na kulturne promjene u Europi

Biserka Cvjetičanin

U osamnaest godina svojeg postojanja Erasmus, program sveučilišne razmjene Europske unije osnovan 1987., omogućio je tisućama mladih ljudi studij u drugim zemljama. Počeo je s 3000 studenata, a samo u školskoj godini 2003/2004. u razmjeni je sudjelovalo 145 000 studenata. Ukupan broj studenata u programu Erasmus u proteklom razdoblju iznosio je više od 1.2 milijuna. Njihova mobilnost i uspon u svijetu rada, politici, ekonomiji, kulturi neminovno će izazvati kulturnu preobrazbu u Europi

Moja Iva tek je prije nekoliko dana napunila dvanaest godina, kreće u sedmi razred osnovne škole, ali zahvaljujući Internetu već dobro poznaje Bolonjski proces i zna *kako* će studirati: prva godina na Sorbonni, druga na Sveučilištu u Zagrebu, treća na Oxfordu, četvrta i peta na New York University. Doduše, još ne zna *što* će studirati (zasad vode arheologija i pravo), ali na pitanje *tko* će joj omogućiti takvo studiranje njen je odgovor brz: Erasmus, pa i Erasmus Mundus nastavi li se taj program i nakon 2008. godine.

Za mlade je međunarodno obrazovanje postalo nemimoilazno, nešto što prihvaćaju kao prirodnu stvar. Nije riječ samo o najpoznatijem programu razmjene, Erasmusu: Europska unija radi i na vrijednu projektu namijenjenu srednjoškolskoj razmjeni. Od 2007. godine u programe razmjene u obrazovanju Europska unija predviđa ukupno ulaganje od 13.6 milijardi eura (u usporedbi s današnjih 3.25 milijardi eura), što pokazuje da europske vlade sve više shvaćaju važnost dimenzije međunarodnog obrazovanja. Obrazovanje i znanost središnji su pokretači interesa i razvoja Europske unije, u skladu s Lisabonskom strategijom, što je potvrđeno i u izvješću Europske komisije u travnju 2005. godine: *Poticanje intelektualne snage Europe: doprinos sveučilišta Lisabonskoj strategiji*.

Više od milijun mladih u razmjeni

U osamnaest godina svojeg postojanja Erasmus, program sveučilišne razmjene Europske unije osnovan 1987., omogućio je tisućama mladih ljudi studij u drugim zemljama. Počeo je s 3000 studenata, a samo u školskoj godini 2003/2004. u razmjeni ih je sudjelovalo 145 000. Ukupan broj studenata u programu Erasmus u proteklom razdoblju iznosio je više od 1.2 milijuna. Njihova mobilnost i uspon u svijetu rada, politici, ekonomiji, kulturi neminovno će izazvati kulturnu preobrazbu u Europi.

To je zbilja o kojoj se odviše malo vodi računa u kulturnim i znanstvenim politikama. Naravno, raspravlja se o nacionalnom i europskom kulturnom identitetu, ali ne postoji svijest kako i koliko, na primjer, Erasmus pridonosi europskom identitetu. Percipira ga se na razini stjecanja novih znanja, upoznavanja drugih sredina, a ono što je najvažnije – izazov kulturne preobrazbe na cijelom jednom kontinentu – ostaje na marginama. Međutim, kao što dobro primjećuje Katrin Bennhold, svakodnevna zbilja, potiho, gradi europski identitet: sve veći broj mladih Europljana studira, radi i razvija nove odnose širom kontinenta. Oni vladaju mnogim jezicima i multikulturalnog su opredjeljenja. Anketa koju je proveo časopis *Time* pokazala je da većina građana Europske unije, premda se osjećaju «Europljanima», nacionalni identitet stavljaju uvijek ispred europskog. Međutim, u kategoriji mladih, od 21 do 35 godina, trećina ih više osjeća europsku pripadnost, a to su najviše oni koji su studirali u drugim zemljama, zahvaljujući i Erasmusu. Stoga ih Stefan Wolff, profesor na političkim znanostima Sveučilišta u Bathu, naziva «naraštajem Erasmusa». Kada taj naraštaj, govori Wolff, preuzme u desetljećima koja su pred nama rukovodeća mjesta u Bruxellesu i u svojim zemljama, izazvat će kulturni preobražaj: «Prvi put u povijesti vidimo začetke istinskog europskog identiteta…Vrlo sam optimističan u pogledu budućnosti: bit će manje sukoba među nacijama, više jedinstva kod donosioca europske politike… ma koliko to bilo teško zamislivo danas, u naše vrijeme».

Zajedničke vrijednosti

Naraštaj Erasmusa europsku dimenziju identiteta ne sagleda samo u zajedničkim vrijednostima kao što su demokracija, zaštita okoliša, otpor prema vojnim sredstvima za postizanje političkih ciljeva, kvaliteta života. Najveća vrijednost tog mobilnog i poliglotskog naraštaja jest razumijevanje i afirmacija kulturne raznolikosti u Europi, čemu program razmjene Erasmus, kao ferment europskog identiteta, snažno pridonosi.

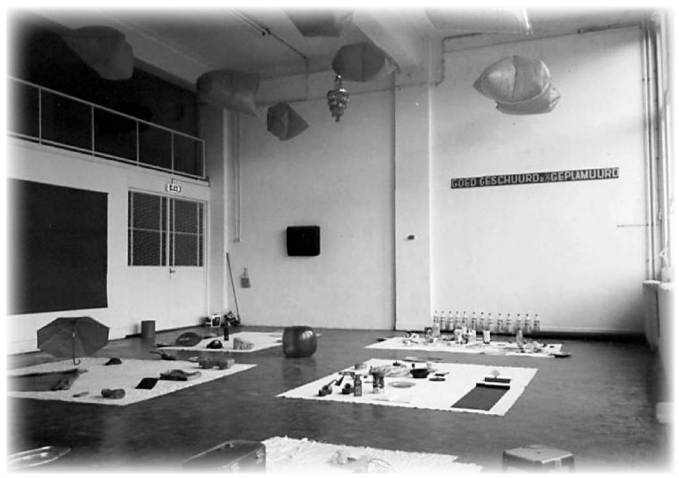
Anto Jerković (1958. – 2005.)

Blue boja monokroma

Silva Kalčić

In memoriam Anto Jerković (1958. – 2005.) – *Potpisujem sve što je plavo*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, od 1. do 11. rujna 2005.

Anto Jerković rođen je u Tuzli, BiH. Diplomirao je slikarstvo 1983. na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje ostaje živjeti i raditi. Suradnikom je Slikarske majstorske radionice HAZU od 1983. do 1986. Primarno slikar, zaokupljen je idejom monokroma kao praznine (nedefinirana, nedokučiva i neprekinuta prostora), povezivanjem vizualnog i mentalnog. Strategijom dvostrukog citata slika *International Klein Blue* pigmentom (dopuštajući konotacije plave kao zagrebačke ili Dinamove boje) ispisujući na njemu zlatnom kapitalom latinske navode iz Biblije. Simulirana je strojna izvedba, tj. uklonjeni su tragovi manualnog rada (potezi kistom su zaglađeni). Koristeći IKB što utjelovljuje "transcendentalni idealizam, prazninu, percepciju prostora intelektom, veliko ništa što se rasprostire svemirom", Jerković dvostruko problematizira koncepciju autorstva umjetničkog djela. *Potpisujem sve što je plavo* bio je naziv akcije/projekta prikupljanja, čuvanja i umnažanja potrošenih i odbačenih stvari (*ready-mades*), dobivenih ili razmijenjenih s posjetiteljima izložbe. "Molimo Vas da sa sobom donesete bilo kakve plave predmete. Predmeti će biti postavljeni i izloženi po Vašoj želji" (Anto Jerković na pozivnici na istoimenu izložbu). Predmeti su izabirani prema kriteriju jednobojnosti/ultramarin plavog kolorita, kao vizualnog ekvivalenta za emocije (engl. *blue* = sjetan, tužan). Integriranjem patentirane boje, kao i aproprijacijom predmeta (deklarativnom, bez fizičke intervencije na predmet) u svoj umjetnički rad, Jerković iznosi kritiku vrijednosnog sustava, koncepcije autorstva djela i umjetničkog originala. Izjednačava u namjeni - umjetničko djelo i tržišnu robu, u ulozi - kreativna (aktivna) umjetnika i (pasivna) konzumenta umjetnosti, u značenju - privatni i javni (izložbeni) prostor, u odnosu - kustosa i umjetnika, a protiv monolitna poimanja tog odnosa. *Happening* dokumentiran fotografijama: umjetnik definira pravila događanja i pušta ih da krenu svojim tokom, bez daljnje kontrole.



Na izložbi u Muzeju suvremene umjetnosti u povodu iznenadne i svakako prerane umjetnikove smrti izloženo je 18 fotografija koje svjedoče o posljednjih pet godina stvaralaštva Ante Jerkovića, većinom ambijenata, intervencija i akcija koje je radio izvan Zagreba (New York, Leiden u Nizozemskoj, Čimelice u Češkoj, Šibenik, Požega). Izložba je realizirana kao zajednički projekt Jelene Perić i Muzeja suvremene umjetnosti.

Zvonimir Dobrović

Ponovno proživljavanje izgubljene mladosti

Trpimir Matasović

Poruka čitavog festivala potencijalnoj publici jest *Marqueerajte školu* jer se na *Queeru* nauči više nego u školi

Uoči 3. Queer Zagreba (od 7. do 11. rujna) razgovarali smo s voditeljem programa festivala

Središnja tema Queer Zagreba ove je godine* Heteronormativnost djetinjstva. *Što točno podrazumijevate pod tim pojmom?

– Riječ je o terminu kojim se mogu opisati sva naša djetinjstva jer su sva ona bila upravo takva. Označava način na koji odgojne i obrazovne ustanove pristupaju djetinjstvima kao i sustav koji polaže pravo na djetinjstvo – dakle, škole, vrtići i slično. Oni polaze od pretpostavke da se heteroseksualna matrica umnaža odgojem i pristupa svoj djeci na isti način. Mi to percipiramo kao prakticiranje i promoviranje nasilja nad različitošću i individualnim razvojem djeteta.

Ovakva tema zacijelo će pobuditi raznovrsne reakcije, pa i one negativne. U tom smislu, kako to da ste se odlučili sada već tradicionalan prosvjed Crkve cjelovitog evanđelja uvrstiti i u službeni program festivala?

– Festival otvaramo upravo performansom Crkve cjelovitog evanđelja. To je dugoročna suradnja *Queera* i te amaterske umjetničke družine koja sa svojih pozicija promatra i propituje *queer*, što je nama vrlo zanimljivo. Ideja festivala i jest poticati lokalnu zajednicu i lokalne izričaje i ideje o tome što znači *queer* na ovim prostorima.

Je li, s obzirom na središnju temu, program festivala namijenjen djeci ili onima koji više nisu djeca?

– I jednima i drugima. Prvenstveno je namijenjen onima koji su proveli heteronormirana djetinjstva, pa bi sad možda mogli ponovno proživjeti izgubljenu mladost. Tu je i dio programa koji se tiče teorijskog rastakanja te teme, koji je prvenstveno usmjeren prema onima koji se bave djetinjstvima. No, posebna su zanimljivost dvije dječje kazališne predstave koje igraju u Zagrebačkom kazalištu lutaka. *Matildin valcer* je rad francuske skupine Compagnie Médiane, koja djeluje već dvadeset godina i bavi se specifičnim "teatrom objekta" namijenjenim djeci od pet do sedam godina. U predstavi se, u suradnji s djecom u publici, fokusiraju na ideju obitelji – pokušavaju osmisliti što to znači obiteljska povezanost ili razdvojenost. Druga predstava za djecu jest lutkarska predstava ljubljanskog *Mini teatra* koja se zove *Drukčiji* i na zanimljiv i edukativan način također suočava djecu s različitošću u njihovu svakodnevnom životu. Poruka pak čitavog festivala potencijalnoj publici jest: *Marqueerajte školu* jer se na *Queeru* nauči više nego u školi.

Temelj za rušenje patrijarhata

No, na Queeru će ove godine biti i kazališnih predstava za odrasle...

Što se kazališnog programa u užem smislu tiče, festival otvaramo predstavom japanskog koreografa Takaa Kawaguchija *D.D.D.* Naslov u Japanu označava onomatopejski izraz pulsiranja srca. Predstava propituje ideju srca metaforički i kao organa, odnosno mišića. Iščitavajući ga u *queer* kontekstu, odnosimo se prema srcu, čežnji i iskonskom nagonu kao nečemu što je postojano i ne može se mijenjati unatoč normiranim djetinjstvima.

Imamo i dva vrlo važna gostovanja iz Brazila. Riječ je o dvjema solo-predstavama u Zagrebačkom kazalištu mladih 8. rujna. To su predstave koje se kroz tijelo pokušavaju baviti gradnjom identiteta. Posebna je zanimljivost da je jedno od tih tijela crnačko – dakle, to je u Brazilu dvostruki manjinski identitet, što se u Hrvatskoj može povezati s etničkom slikom i seksualnom orijentacijom.

Veliko mi je zadovoljstvo najaviti i Ivicu Buljana i njegovu *Snjeguljicu After-Party*. To je anti-bajka, bez klimaksa i bez čarolija. U njoj glume Veronika Drolc, vjerojatno prvo slovensko glumačko ime, te Ana Karić, koju je uvijek užitak gledati. Zanimljiva je scenografija, koja je nevidljiva, odnosno čini Vam se kao da gledate *Dogville* Larsa von Triera.

Osim te kazališne bajke, odnosno anti-bajke, Queer Zagreb predstavit će i vlastite Queer bajke, koje su rezultat natječaja raspisanog ranije ove godine. O kakvu je projektu riječ?

– To je specifičan projekt u čitavoj regiji. Riječ je o izdavanju slikovnice u kojoj se nalaze četiri bajke koje ruše neke rodne stereotipe koji se inače pojavljuju u bajkama. Tako se i u ovim bajkama nalaze nekakve djeve zatočene u kulama koje čekaju da ih poneki princ oslobodi, ali u našoj bajci djevi to dosadi i ona se uspije sama iskobeljati. To je vrlo zanimljivo jer može osnažiti neke male djevojčice ili im barem dati ideju da u budućem životu ne moraju samo sjediti i čekati muškarca da se brine o svemu oko njih. U tom segmentu te bajke možda daju temelj i za rušenje patrijarhata u budućnosti.

Zbog čega su za objavljivanje u konačnici odabrana samo četiri rada?

– Na natječaj su pristigle 73 bajke i naš je žiri, koji su činili Nataša Govedić, Anđa Marić i Miljenko Jergović, zaista imao puno posla. Čini mi se da su se i autori pomalo prepali te teme te stoga mnoge priče koje su pristigle nisu mogle biti karakterizirane kao bajke ili nisu bile za djecu. A s obzirom na to da je naša ideja bila napraviti ilustriranu zbirku, odnosno nešto što je namijenjeno isključivo djeci od pet do osam godina, morali smo još filtrirati i napraviti vrlo usku selekciju tih bajki.

Mini dream program

Queer bajke ***neće, međutim, biti jedina knjiga koja će biti predstavljena na festivalu...***

– U petak 9. rujna bit će predstavljena i zbirka pjesama *Sapfino ogledalo* Sanje Sagaste. To je izdanje *AGM*-a, s kojim smo ove godine prvi put razvili dobru suradnju, i nadam se da je to samo početak jedne bogatije izdavačke budućnosti lezbijske i gej književnosti u Hrvatskoj.

Tu je i *Sajam lezbijske književnosti*, projekt koji organizira Kontra, a *Queer* je samo okvir u kojem se on nalazi. Riječ je o dvodnevnu sajmu na kojem će osam izdavačica i autorica iz regije predstaviti svoja izdanja i pokušati definirati situaciju na lezbijskoj izdavačkoj sceni.

Filmski programi i dosad su zauzimali središnje mjesto na Queer Zagrebu, a posvećene su mu i ove godine pokrenute Queer subote petkom (i subotom). Hoće li i u okviru festivala filmovi biti koncipirani unutar jednog tematskog okvira?

– Filmski program je dosta usko orijentiran upravo na temu djetinjstva. Festival je ove godine ostvario posebnu suradnju s tokijskim Nacionalnim filmskim centrom, čija je kustosica Akiko Mizoguchi složila nešto što smo nazvali *mini dream* program japanskih *queer* animacija, koje se prvi put prikazuju u Hrvatskoj, a i inače se izvan Japana vrlo rijetko prikazuju.

Među lezbijskom smo populacijom otkrili jednu urbanu legendu oko britanske miniserije *Naranče nisu jedino voće*. Ta je serija prvi put krenula na Hrvatskoj televiziji 1991. godine, ali je neslavno prekinuta zbog teških trenutaka u kojima se Hrvatska tada nalazila, jer su prizori lezbijskog seksa valjda bili previše teški za gledateljstvo. Tadašnji ravnatelj HRT-a Antun Vrdoljak bio je pozvan da najavi ovaj film na festivalu, ali se, nažalost, ispričao i ne može doći s obzirom na to da se trenutno odmara na Braču. Ali, lijepo je što nam se javio jer to znači da se u tih četrnaest godina nisu promijenile samo brojke na kalendaru, nego mu je vjerojatno ipak do svijesti došlo da tu seriju treba prikazati.

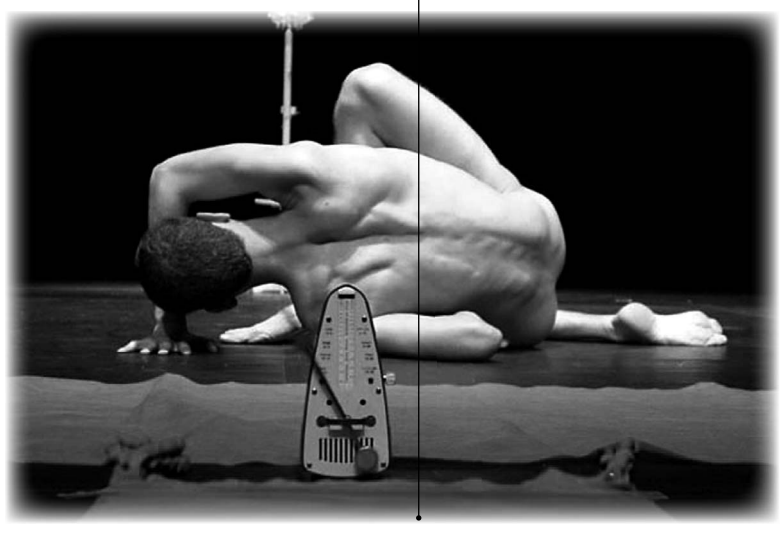
Od ostalih bih filmova posebno istaknuo *Misterioznu kožu* Gregga Arakija, zatim Sokurovljeva *Oca i sina*, u kojem se prikazuje jedan zanimljiv odnos u kojem se ne zna jesu li otac i sin ljubavnici ili samo u rodbinskoj vezi, te japanski film *Nitko ne zna*, temeljen na istinitoj priči u kojoj majka, brišući svoju prošlost, pokušava graditi budućnost, i to upravo zbog patrijarhalnog odnosa prema ženama, koje moraju "čiste" ući u brak.

Brandiranje queera

Slijede li i izložbe koje će biti predstavljene na Queer Zagrebu temu heteronormativnosti djetinjstva?

– Ove godine na festivalu imamo tri izložbe. Otvaramo serijom od šesnaest fotografija francuskog videoumjetnika Hervéa Josepha Lebruna. Njegove smo videoradove prikazali na festivalu prošle godine, svidio nam se žestok i vrlo maskuliniziran način na koji se on dotiče tijela, pa smo mu stoga predložili da se pozabavi idejom heteronormativnosti djetinjstva. On je to objeručke prihvatio i snimio tu seriju fotografija, koju ni mi još uvijek nismo čitavu vidjeli, tako da ne znamo kako će to izgledati, ali, sudeći prema umjetnikovu

Odgojne i obrazovne ustanove polaze od pretpostavke da se heteroseksualna matrica umnaža odgojem i pristupaju svoj djeci na isti način. Mi to percipiramo kao prakticiranje i promoviranje nasilja nad različitošću i individualnim razvojem djeteta



dosadašnjem radu, siguran sam da će to biti pomalo kontroverzna izložba.

Nastavljamo sa Silviom Vujičićem, mladim hrvatskim umjetnikom s kojim je *Queer Zagreb* već surađivao. Postavio je instalaciju *Ispod tratinčica* u Galeriji Josip Račić, u kojoj je stvoren poseban ekosustav koji funkcionira naglavačke – cvijeće raste odozgora, a sunce dolazi odozdo. To je simpatično preneseno značenje *queer* osoba i svijeta u kojem žive, jer i one žive u naopaku svijetu u odnosu na njih same.

Posljednji ovogodišnji likovni projekt jest videoinstalacija njujorške umjetnice Barbare Bickert, koja je, nakon dvotjedne lipanjske radionice s aktivistima u Rijeci, propitivala što znači *QueerNormal*. Bickert polazi od ideje da si heteroseksualna većina uvijek uzima za pravo određivati što je to normalno, u čemu ona vidi izvorište svih diskriminacija. Svojom videoinstalacijom pokušava i *queer* osobama vratiti pravo na određivanje što znači biti normalan.

Nakon što je na prvom Queer Zagrebu prije dvije godine održana Cheer Queers konferencija, ove godine ponovno će biti organiziran znanstveni skup, također o temi kojom se bavi čitav festival. Zbog čega ste se heteronormativnošću djetinjstva odlučili pozabaviti i na taj način?

– S obzirom na to da je ova tema vrlo intrigantna, konferencija nam je svojevrsni *backup*, mimo umjetničkog programa, na koji smo imali priliku pozvati nekakve pametne glave koje će stajati i pričati o heteronormativnosti djetinjstva i propitivati što to zapravo znači, i to iz raznih aspekata – psiholoških, seksoloških, pedagoških i drugih. Ta nam je konferencija bitna jer na neki način uvodi tu temu i u sfere koje imaju doticaj s djetinjstvom i utjecaj na njega.

Za razliku od Cheers Queers konferencije, na ovoj je predviđeno izlaganje samo jednog sudionika iz Hrvatske. Kako tumačite tako slab odaziv domaćih stručnjaka?

– Stekli smo dojam da se ljudi ne osjećaju dovoljno stručnima u tom području. Inače znamo da naši stručnjaci vole razglabati o svemu i svačemu i da se prilika za pojavljivanje u javnosti rijetko propušta. No, nažalost, čini se da je ova tema dovoljno intrigantna i gotovo riskantna da se ne usuđuju previše ulaziti u nju. Ali, to samo dokazuje koliko je to zapostavljeno područje.

Naposljetku, jednu od zanimljivih novina ovogodišnjeg Queer Zagreba predstavlja i čitav niz festivalskih suvenira...

– *Queer Zagreb* polako ali sigurno raste, što se uvijek može vidjeti po promotivnim materijalima. Ove godine napravljena je jedna prekrasna kolekcija majica koju zovemo *Q Collection*. Riječ je o posebnu *brandu* majica, koje je također radio Silvio Vujičić. To su sve autorske, unikatne majice i ima ih stotinjak. Također su tu i privjesci za ključeve i mobitele s našim znakom *Q* – taj smo *Q* odlučili totalno *brandirati*, pa sljedeće godine možda uvedemo i treću mobilnu mrežu...

Srijeda 7. 9.	Četvrtak 8. 9.	Petak 9. 9.	Subota 10. 9.	Nedjelja 11. 9.
		11:00 – 17:00 Goethe Institut, Vukovarska 64 **Konferencija** Heteronormativnost djetinjstva	11:00 Zagrebačko kazalište lutaka, Ul. baruna Trenka 3 Mini Teater (Slovenija) **Drukčiji** (Drugačen)	11:00 Zagrebačko kazalište lutaka, Ul. baruna Trenka 3 Compagnie Médiane (Francuska) **Matildin valcer** (Valse Mathilde)
KAZALIŠTE FILM IZLOŽBE KNJIŽEVNOST TEORIJA ... PARTY!			11:00 – 17:00 Goethe Institut, Vukovarska 64 **Konferencija** Heteronormativnost djetinjstva	11:00 – 17:00 Goethe Institut, Vukovarska 64 **Konferencija** Heteronormativnost djetinjstva
		13:00 – 20:00 Profil Megastore, Bogovićeva 7 **Sajam lezbijske književnosti** (u organizaciji **Kontre**)	13:00 izložba Galerija Jospi Račić, Margaretska 3 Silvio Vujičić (Hrvatska) **Ispod tratinčica**	13:00 video instalacija Galerija Nova, Teslina 7 Barbara M. Bickart (SAD) **QueerNormal**
	16:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Naranče nisu jedino voće** (Oranges Are Not The Only Fruit) Beeban Kidron , UK , 1990, 165'	17:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **( )** Sigur Rós, Island , 2001, 9' **Otac i sin** (Otets i syn) Aleksandr Sokurov, Rusija, 2003, 83'	17:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Svefn g Englar** Sigur Rós, r. Florija Sigismondi, Island, 2003, 8' **Mi smo otac** (We Are Dad) Michel Horvat, SAD, 2005, 71'	17:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Anime** selektorica Akiko Mizoguchi **Kizuna (I+II)** Japan, 60' **Aino kusabi** Japan, 60' u suradnji s **Kontr**om
18:30 izložba Galerija Nova, Teslina 7 Hervé Joseph Lebrun (Francuska) **Heteronormativnost djetinjstva**	18:00 izložba Galerija Nova, Teslina 7 Hervé Joseph Lebrun (Francuska) **Video radovi + razgovor**	18:00 promocija knjige Galerija Nova, Teslina 7 Sanja Sagasta **Sapfino ogledalo**	18:00 Zagrebačko kazalište lutaka, Ul. baruna Trenka 3 Compagnie Médiane (Francuska) **Matildin valcer** (ValseMathilde)	18:00 promocija knjige Galerija Nova, Teslina 7 **Queer bajke**
19:30 ulična akcija HDLU, Trg žrtava fašizma bb Crkva cjelovitog evanđelja (Hrvatska) **Protest protiv održavanja Queer Zagreb festivala**	19:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Tihi krajolik** (Stille landskap) Rahman Milani, Norveška, 2004, 8' **Moj život u ružičastom** (Ma Vie En Rose) Alain Berliner, Belgija, 1997, 88'	19:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Drukčiji rat** (Milhama A'Heret) Nadav Gal, Izrael, 2004, 16' **Misteriozna koža** (Mysterious Skin) Gregg Araki, SAD, 2004, 99'	19:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Najčuvanija tajna** (El secreto mejor guardado) Patricia Ferreira, Indija / Španjolska, 2004, 19' **Otac i sin** (Otets i syn) Aleksandr Sokurov, Rusija, 2003, 83'	19:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Anime** selektorica Akiko Mizoguchi **Revolucionarka Utena** (Shojokakumei Utena) Japan, 85' u suradnji s **Kontr**om
20:00 HDLU, Trg žrtava fašizma bb Takao Kawaguchi (Japan) **D.D.D.** **Otvorenje festivala**	20:00 ZKM, Teslina 7 Wagner Schwartz (Brazil) **wagner ribot pina miranda xavier le schwartz transobjeto +** Luiz de Abreu (Brazil) **Samba ludog Kreola** (O Samba do Crioulo Doido)	20:00 ZKM, Teslina 7 Mini Teater / Ivica Buljan (Hrvatska /Slovenija) **Schneewittchen After-Party** 20:00 MAMA, Preradovi ćeva 18 **Radionica QueerNormal** Angelina Jolie fan club i Barbara M. Bickart		
21:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Vi ðrar Vel Til Loft árása** Sigur Rós, Island, 2001,9' **Moj život u ružičastom** (Ma Vie En Rose) Alain Berliner, Belgija, 1997, 88'	21:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Najčuvanija tajna** (El secreto mejor guardado) Patricia Ferreira, Indija / Španjolska, 2004, 19' **Transamerica** Duncan Tucker, SAD, 2005, 103'	21:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Vi ðrar Vel Til Loft árása** Sigur Rós, Island, 2001,9' **Kad je Beckham sreo Owena** (Ma Vie En Rose) Adam Wong, Hong Kong, 2004, 80'	21:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Tihi krajolik** (Stille landskap) Rahman Milani, Norveška, 2004, 8' **Nitko ne zna** (Dare mo shiranai) Hirokazu Koreeda, Japan, 2004, 141'	21:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Drukčiji rat** (Milhama A'Heret) Nadav Gal, Izrael, 2004, 16' **Misteriozna koža** (Mysterious Skin) Gregg Araki, SAD, 2004, 99'
23:00 **PARTY**		23:30 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Film iznenađenja**	00:00 Kino Tuškanac, Tuškanac 1 **Stereotipno društvo** (Stereotype Company) rež. Grupa Stereotype Company , Japan, 2005, 43'	23:00 **PARTY**

Ulaznice (kazalište i film) su u pretprodaji na festivalskoj blagajni od 2. rujna 2005. u foyeru **Zagrebačkog kazališta mladih**, Teslina 7 **svakim danom od 12 - 20 sati**. Za vrijeme festivala ulaznice se mogu kupiti i pola sata prije predstave na mjestu izvedbe, te u **kinu Tuškanac (samo za filmove) od 16.30-21.30.**

Rezervacija ulaznica moguća je na telefon 01.4872554.

k

Alexander Bard

Radikalni pragmatizam

Laurent Courau

Je li Alexander Bard prototip novog naraštaja filozofa? Dobro je upućen u tajne pop-kulture, nema kompleksa prema revolucionarnim tehnologijama, obraćenik je na zoroastrizam, sklon provokacijama i izigrava izvanzemaljca u uspavanu intelektualnom krajoliku. Taj Šveđanin dobro je znan ljubiteljima techno-rocka. U posljednje vrijeme uznemirio je sveučilišne filozofske duhove objavivši zajedno s lanom Soderqvistom knjigu *Netokracija: Nova elita moći i život nakon kapitalizma,* o čijim temama govori u ovome razgovoru

Osnovna je razlika između netokrata i potrošača to što prvi raspolaže sredstvima i mogućnostima proizvodnje vlastitog identiteta. Potrošač pak nema drugog izbora nego pri kupnji odabrati među raznim identitetima koji su već proizvedeni za njega

Kakvo je vaše iskustvo s medijima i mrežama?

– Završio sam studij ekonomske geografije, ali proširio sam svoja znanja na filozofiju i sociologiju. Danas pišem knjige i redovito održavam predavanja na Ekonomskoj školi u Stockholmu. Odjeli za filozofiju u Skandinaviji ili su suzdržani ili pak slabo plaćaju.

Kad ne radim, putujem na egzotična mjesta, priređujem tulume i uzgajam trkaće konje. Također sam sklon spavati sa svime što se miče.

Mislite li da je vaša prošlost u rock-glazbi utjecala na vaše studije? Ne podudara li se vaš način razmišljanja s onim mnogih rock-glazbenika koji se okreću prema određenom obliku filozofske refleksije, od Johna Perryja Barlowa do Briana Enoa, da ne spominjemo Howarda Blooma?

– Ponajprije, glazbena industrija nevjerojatno je glupa. To doista nije mjesto gdje čovjek može susresti nekoga tko je iole intelektualac, premda mnoge rock-zvijezde sebe rado smatraju inteligentnim stvorenjima. To je slučaj s Brianom Enom (koji je doista inteligentan) i njegovim kolegom Bonom (koji to nije). Između filozofije i rocka, filozofija me uvijek više zanimala. Znao sam da ću na kraju biti filozof i pisac.

No, nemoguće je ozbiljno se posvetiti filozofiji prije četrdesete. Ja sam počeo s 39, dakle prilično mlad. Odlučio sam uroniti u popularnu kulturu kako bih je mogao proučavati iznutra, zato što ona ima temeljnu ulogu u suvremenom društvu i daje glavna obilježja našoj epohi. U svojem filozofskom radu koristim se mnogim otkrićima na koja sam naišao u pop-kulturi, kao što je primjerice veoma originalan koncept dinamike mreža koji predstavljamo u knjizi *Netokracija*.

Opsjednutost identitetom, ne novcem

Što je netokracija? Kako ona djeluje?

– Knjiga *Netokracija* prvi je filozofski rad koji ozbiljno razmatra ideju informacijskog društva. U njoj se objašnjava što je takvo društvo i kako se ono razlikuje od ostalih oblika civilizacije. Naše društvo, koje nazivamo informacijskim, jest, kao i sva druga, klasno društvo. Dakle, očajnički trebamo novu analizu koja će zamijeniti onu Marxovu iz 1840.

Marksistička analiza definira proletarijat nasuprot buržoaziji. U našoj informacijskoj teoriji konzumerizam stoji nasuprot netokraciji. Osnovna je razlika između netokrata i potrošača to što prvi raspolaže sredstvima i mogućnostima proizvodnje vlastitog identiteta. Potrošač pak nema drugog izbora nego pri kupnji odabrati među raznim identitetima koji su već proizvedeni za njega. Informacijsko društvo opsjednuto je identitetom više nego novcem ili sredstvima proizvodnje. To objašnjava činjenicu da je nadzor nad proizvodnjom identiteta u središtu klasnog sukoba. Ako to znamo, javlja se potreba za novom metodom koju nazivamo sociometrijom, koja će zamijeniti ekonomiju.

Je li rađanje netokracije rezultat čisto tehnoloških čimbenika, kao što je internet? Ili se radi o sveobuhvatnijoj promjeni paradigme?

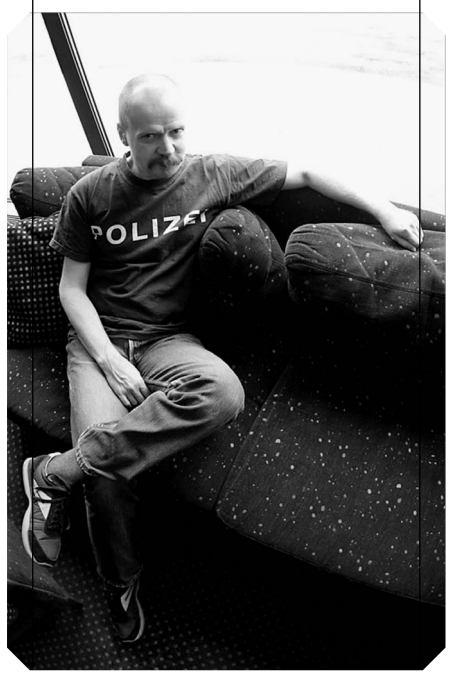
– Kada je riječ o promjeni paradigme, sve uvijek treba biti nanovo redefinirano, pa tako i cjelokupna ljudska povijest. U *Netokraciji* ponovno ispisujemo povijest kroz prizmu razvoja informacijskih tehnologija. Lov i skupljanje povezani su s govorom, feudalizam s pismom, kapitalizam s tiskom. Informacijsko doba, počevši od ranih sedamdesetih godina, podudara se s interaktivnim medijima, pri čemu su mobilni telefon i internet tek najistaknutiji primjeri.

Na kraju će svaka tehnologija postati interaktivna, jer to je ono što mi, kao korisnici i potrošači, očekujemo od naših pomagala. Globalni učinci interaktivnosti bit će predmet naše buduće knjige.

Kuratori, neksijalisti, eternalisti

Možete li nam opisati različite klase netokrata: tko su kuratori, neksijalisti, eternalisti…

– Ne bih uporabio izraz "klase", nego radije "tipovi" ili "podgrupe". Svaki društveni poredak počiva na tripolarnoj strukturi. Feudalizam se temeljio na interakciji i ravnoteži između monarhije, aristokracije i crkve. U kapitalizmu su povlašteni bili odnosi između države-nacije, buržoazije i sveučilišta. U informacijskoj eri također će se razviti tri pôla moći o čijoj će ravnoteži ovisiti stabilnost društva. Te polove u *Netokraciji* nazivamo kuratorima, neksijalistima i eternalistima.



Kuratori odabiru i razvrstavaju informacije, što je golem izvor moći, s obzirom na to da će upravo ta obrada biti najdragocjenije i najtraženije bogatstvo informacijskog društva.

Neksijalisti su proizvođači informacija, pojavljuju se kao esteti tog iznimno estetskog doba i središnje su figure veoma moćnih mreža.

Eternalisti svoje ime vuku iz ničeanskog koncepta vječnog vraćanja. Netokrat zapravo prilično odgovara povijesnoj figuri ničeanskog nadčovjeka. Tako je eternalist post-nihilistički proizvođač istine, koji organizira meta-informaciju na kojoj netokracija temelji svoju vlast. Pretpostavljam da bi se moglo reći kako smo moj suautor Soderquist i ja prvi u dugačku nizu eternalista.

Kakve su veze između netokracije i tradicionalnog kapitalizma? Što biva s proizvodnjom materijalnih dobara?

– Ona je naravno i dalje prisutna, ali njezina je gospodarska i kulturna uloga sporedna. Nešto slično dogodilo se s proizvodnjom hrane u doba prijelaza iz feudalizma u kapitalizam. Kao što vidite, povijest se ponavlja. To je središnja točka teorija predstavljenih u *Netokraciji*.

Koja je razlika između vaše netokracije i nove ekonomije koju je opjevao Kevin Kelly iz skupine oko časopisa Wired, a čije geslo glasi:* Više nije važno ono što znate, nego koga poznajete. *Smatrate li da su Global Business Network, ili digerati Johna Brockmana, primjeri netokracije?

– Global Business Network prije bih okarakterizirao kao posljednji pokušaj buržoazije da očuva svoju sve manju moć. Mreže neće djelovati onako kao što, čini se, misli Kevin Kelly. Sociološki gledano, mnogo je poželjnije proučavati kako lakomi adolescenti iz Finske ili Japana grade interaktivne mreže, nego se baviti zastarjelim načinima na koje kalifornijski pedesetogodišnjaci organiziraju svoje koktele. Prave informacijske mreže na šokantan će način odudarati od Brockmanovih i Kellyjevih teza. Uostalom, ne bismo trebali očekivati da nam Amerika ponudi nove ideje o toj temi. Nove tehnike moći prvi put će se pojaviti na rubovima staroga svijeta, a ne u središtu.

Pojedinac je nestao s kapitalizmom

Kako će izgledati mreže budućeg društva?

– Mi te mreže nazivamo *virtualnim nomadskim plemenima.* One su primjer tehnološkog primitivizma, to jest načina kako se čovjek, kada za to ima priliku, okreće svojim korijenima lovca skupljača, ljudskom životu kakav je postojao prije pojave feudalnih i sjedilačkih društava. Upravo to se događa danas kada se klinci koriste mobilnim telefonima i računalima na posve drugačiji način nego njihovi roditelji kapitalisti.

Veliki generacijski lom danas više nije, kao šezdesetih i sedamdesetih godina, rezultat razlike u vrijednostima, nego razlike u ponašanju. Duboka promjena vrijednosti dogodit će se poslije, kao rezultat promjene ponašanja, a ne vizije svijeta. Virtualna nomadska plemena razvijaju se brže i intenzivnije na rubnim područjima društva. To je slučaj s *gay* ili *queer* scenama, u zajednicama koje se okupljaju oko glazbe, ali još više u okrilju kultura, često kriminalnih, u kojima vladaju droga i mladenačke bande. Danas svatko može nabaviti mobilni telefon i malo računalo.

Dakle, ta plemenska nomadska i virtualna kultura nastaje ponajprije među onima koji si teško mogu priuštiti ne-

što drugo. Autsajderi, oni koji su u pokretu, dakle nomadi, uvijek su tijekom povijesti imali koristi od promjene paradigme. To je jedna od središnjih teza *Netokracije*.

Koja je vaša dijagnoza neuspjeha dot.com-a i nove ekonomije?

– *Netokracija* je stekla ugled kao možda jedino djelo u kojem je pretkazan slom dot.com-a i razotkrivena površnost nove ekonomije. Srećom, mi se nikada nismo vezali za te termine, premda ja osobno upravljam trima dot.com-poduzećima koja vrlo dobro posluju i donose dobit, hvala na pitanju! U manje veselu tonu za čovječanstvo *Netokracija* je također predvidjela nastajanje mreže Al Qaide. Ostala proročanstva iz naše knjige tek se trebaju ispuniti.

Kakva bi trebala biti sudbina zemalja koje se još nisu priključile, onih iz Trećega svijeta?

– Mi odbijamo razmišljati o svijetu kao sazdanom od različitih zemalja. Ako su Ujedinjeni narodi doista mrtvi, sigurno nećemo nastaviti dijeliti svijet na države-nacije, ili na geografske regije ili na kulture, kao da je to još bitno. Informatizacija ne vodi računa o tim podjelama. Jednako tako u *Netokraciji* ne želimo govoriti o različitim osobama i njihovim idejama. Mi smatramo da je pojedinac nestao s kapitalizmom i da ga sada zamjenjuje "dividuum", umreženi netokrat. Termin "dividuum" posudili smo od francuskog filozofa Gillesa Deleuzea, jednog od naših omiljenih mislilaca.

Pa što će onda biti s pojedincem u budućem društvu?

– Smatramo da je pojedinac umro zajedno s kapitalizmom. Sada ga zamjenjuje "dividuum", netokrat koji je utopljen u mrežu. Individuum je nedjeljiv objekt, dok se "dividuum" može rastaviti na razne elemente te zatim ponovno sklopiti tako da nastanu nove strukture. Više nismo "individualna" bića, nego "dividuumi" koji žive u različitim društvenim kontekstima. Što je pritom još važnije, prestali smo nastojati biti "uvijek isti", vjerni svojemu "istinskom ja". Naprotiv, uživamo u tome da budemo drugačiji ovisno o kontekstu. Napustili smo ideal "monopsihičke" osobnosti i pretpostavili joj "shizoidnu" osobnost. Umjesto psihoanalize odsad će nam biti potrebna "shizoanaliza".

Riječ je o sociološkoj smrti kartezijanskoga subjekta. U doba opće informatizacije individualizam je svojstven nižim društvenim klasama. Netokrat je dividualist, jer između Individuuma i Mreže on će uvijek odabrati Mrežu. Dakle, najmanja čestica i kozmički oslonac informacijskog društva jest Mreža, a ne Individuum kao što je to bilo u kapitalističkoj kartezijanskoj paradigmi. Individuum se, dakle, mora razviti u dividuum.

Revolucije na ostalim područjima

Što mislite o novoj ljevici, primjerice o tezama koje je Negri iznio u knjizi Imperij?

– Mrzim tu knjigu. To je tako loša knjiga! Loše je napisana, uz vrlo malo analize, a katkada ima posve krivo. *Imperij* nije ništa do populistički opijum, newageovska glupost. Osobno sam napustio staru podjelu na ljevicu i desnicu. Ona više nikomu ne koristi. Ljevica će u svakom slučaju ostati stara ljevica sve dok se ne oslobodi svojih proto-kršćanskih utopija. Jedini radikalizam koji stvarno postoji jest radikalni pragmatizam. Ništa nije radikalnije od odbijanja bijega od stvarnosti i suočavanja sa svijetom kakav jest, umjesto s onim kakav bismo voljeli da bude. Vidite, Nietzsche je bio tisuću puta radikalniji od Marxa.

Čitanje *Imperija* ostavilo mi je dojam praznine i gnjeva zbog pretenzija i neispunjenih obećanja te knjige. Naša sljedeća knjiga pokazat će kako se može i treba iskoristiti pojam carstva. Ona će obrisati pod s neuspjelim pokušajima takve vrste. Bože, kako mrzim Rousseaua! On je najgori otrov koji je ikada zatrovao filozofiju. Radije se vratimo pravim filozofima, Nietzscheu i Heideggeru. Na njihovim temeljima moći ćemo graditi. Jedini pristojni filozofi 20. stoljeća koji su to shvatili jesu Deleuze i Lacan. A od suvremenih filozofa jedini koji nešto vrijedi u mojim očima jest Slavoj Žižek. Ljevica bi ga trebala više slušati.

Osim područja komunikacija, kakvo je vaše mišljenje o revolucijama koje se događaju na ostalim područjima? Primjerice, na polju biotehnologija? Kako ocjenjujete negativna stajališta koja o tome iznose Francis Fukuyama u Sjedinjenim Državama ili Paul Virilio u Francuskoj? Pruža li netokracija teoretsku podlogu za promišljanje o biološkim revolucijama?

– Fukuyama i Virilio zapravo su stari buržujski davitelji koji brane zastarjele i izumiruće buržujske vrijednosti. Oni su poput kršćanskih teologa koji se ljute i žale zbog pojave prosvjetiteljstva u 17. stoljeću. Nama je potrebno novo prosvjetiteljstvo u ovom povijesnom trenutku, potrebna nam je promjena paradigme kojom će sadašnje mjesto gena preuzeti memi. Radilo bi se o transracionalnom prosvjetiteljstvu, a ne o racionalnom. Nadam se da ćemo Soderquist i ja sudjelovati u tom novom pokretu.

Nemam nikakvih negativnih ni pozitivnih stajališta glede transhumanističke revolucije. Smatram da bi takve prosudbe bile preuranjene. Transhumanizam će tek doći. On je neizbježan. I, kao što to obično biva kada se dogodi takva povijesna promjena, na njega će pozitivno gledati oni koji će od njega imati koristi, a negativno oni ostali. Stari seronje poput Virilia ili Fukuyame pritom će sigurno biti potpuni gubitnici. Oni ne izražavaju ništa do vlastiti interes. Zašto se gnjaviti time da ih slušamo? Virilio je, štoviše, katolik. Budimo ozbiljni!

Više nismo "individualna" bića, nego "dividuumi" koji žive u različitim društvenim kontekstima. Što je pritom još važnije, prestali smo nastojati biti "uvijek isti", vjerni svojemu "istinskom ja". Naprotiv, uživamo u tome da budemo drugačiji ovisno o kontekstu

Eternalizam i mobilizam

Što je to eternalizam, a što mobilizam? Kakav je njihov međusobni odnos, a kako se odnose prema netokraciji?

– Hm, da… Definicije eternalizma i mobilizma naći će se u našoj sljedećoj knjizi i bit će nam potrebno gotovo 500 stranica da sve potanko razložimo. Mi smo u biti "paradoksalni" mislioci, kao Lacan i Deleuze, i uočavamo potrebu uvođenja novoga dualizma u filozofiju. Ta nova dijalektička podjela temelji se na fizici, na razlici između klasične i kvantne mehanike. Mobilizam gleda na svijet takav kakav jest, dok eternalizam govori o tome kako ga vidimo i shvaćamo mi, ljudi, ili bilo koje drugo misleće stvorenje. U tome je Kant imao pravo, tj. u tome da su pojavnosti (fenomeni) i same stvari (noumena) – nešto različito. A ta podjela odražava bitan odnos između kretanja (postajanja) i stabilnosti (bivanja). Mi polazimo od Heideggera, a onda pokušavamo ići dalje.

Kakav je odnos između eternalista kao vrste netokrata i eternalista kao filozofa?

– Nema razlike. I to bi moglo izazvati prilične reakcije. Premda smo filozofi, Soderquist i ja ne namjeravamo govoriti kao pojedinci. Mi se ograničavamo na to da tvrdimo ono što svakako treba biti ustvrđeno. Mi smo glas moći koju analiziramo. To su filozofi oduvijek bili. Ne postoji ništa izvan hegemonije – to su vjerovali i mnogi romantičari, ali nikada nisu mogli dokazati. Ne postoji vjerodostojna alternativa našemu filozofskom mišljenju. Eternalizam kao filozofija ne može se razlikovati od eternalizma kao proizvodnje istine u okrilju informacijskog društva. Oni su jedna te ista stvar.

Postoji li povijesni model koji bi odgovarao eternalizmu i mobilizmu? Jednom ste napisali: Eternalizam gleda na povijest kao na slijed singularnosti. Postoji li tu ikakva veza s "transhumanističkim" pojmom "singularnosti"?

– Promjene paradigme događaju se onda kada se vladajuća informacijska tehnologija zamjenjuje nekom drugom. U ovom trenutku naša se vizija svijeta iz temelja mijenja. To je uzrok pojave današnje interaktivnosti. Pritom plurarhija zamjenjuje demokraciju, dividualizam zamjenjuje individualizam, memi zamjenjuju kartezijanski subjekt, mreža zamjenjuje Čovjeka, itd. Što se tiče transhumanizma, rekao bih da se radi o društvenom pokretu, a ne o ideologiji. Odbijam razmatranje čitave filozofske koncepcije koja bi proizlazila iz transhumanizma. Objektivno ne postoji istinska singularnost, kao što objektivno ne postoji ni istinsko ljudsko biće. Za mene je čovjek uvijek Majmun, a Majmun je uvijek Mrav. Sve je stvar udaljenosti i perspektive. Vidite, kao geograf-ekonomist naučen sam gledati ljudska bića na satelitskim snimkama, a s toga gledišta mi nismo ništa drugo nego mravi. Normalno je tako gledati na nas.

Novi zoroastrijci

Obratili ste se na zoroastrizam. Zbog čega?

– Zaratustra je bio prvi etičar u povijesti, kada se pojavio u Srednjoj Aziji prije više od 3 700 godina. On je vjerojatno bio najinteligentniji mislilac i filozof koji je ikada živio, osim možda Nietzschea. Budući da slijedim njegovu tradiciju, bilo je normalno da se obratim i postanem zoroastrijac. Jedini i isključivi razlog zbog kojega zoroastrizam smatramo religijom jest činjenica da mi ostali Europljani, koji danas imamo hegemoniju, ustrajemo na ideji da su naša braća Grci izumili filozofiju. Istina je pak da su Grci praktički sve što mi pripisujemo njima zapravo naučili od Iranaca. No, Grci su imali tu sreću da je njihova književnost sačuvana. Moramo priznati da je Europa novopridošli član u društvo civilizacija i da su naši korijeni drugdje. Pretpostavljam da je to dio našega sazrijevanja.

Eternalisti svoje ime vuku iz ničeanskog koncepta vječnog vraćanja. Netokrat zapravo prilično odgovara povijesnoj figuri ničeanskog nadčovjeka. Tako je eternalist post-nihilistički proizvođač istine, koji organizira meta-informaciju na kojoj netokracija temelji svoju vlast

S francuskoga prevela Snježana Kirinić. Objavljeno u e-časopisu La Spirale www.laspirale.org

Partizanska simbolička politika

Rastko Močnik

Autonomizacija kulture u jugoslavenskome socijalizmu doprinijela je izuzetnoj kulturnoj, intelektualnoj i umjetničkoj produktivnosti svoga doba te uvažavanju modernizma kao prevladavajućeg i dominantnog umjetničkog pravca, pa čak i "zvanične" umjetnosti

Što je vremenski odmak od partizanskog stvaralaštva veći, ono nam postaje bliže u nekoj dimenziji koja nije samo "estetska", ali je ipak u tijesnoj svezi s učinkom djelovanja suvremene umjetničke prakse na osjetila i misaone procese.

Ali krenimo od početka: zašto nam se, gledajući unatrag, partizansko stvaralaštvo nekoć činilo dalekim? Zašto je, da pojednostavimo, nekoć bilo teško uspostaviti s njim neposredan, autentičan, prisan dodir? Već i sama neprikladnost tih kategorija kao što su "prisnost", "autentičnost", koje pripadaju anakronoj romantičnoj estetici, upozorava nas da je pitanje puno teže uobličiti negoli na njega odgovoriti. Jer, ni naš sadašnji, zasigurno intimniji odnos prema partizanskoj simboličkoj produkciji ne uspostavlja se u obzoru "iskrenosti i autentičnosti"[1] – i upravo je zato otvoreniji, *produktivniji* nego prije.

Najbrži, ali i prilično banalan odgovor bio bi da nam je partizanska simbolička produkcija sada dostupnija zato što nije više povezana s dominantnom ideologijom. Umjetnost antifašističke borbe i općenito njezina simbolička proizvodnja progovara nam, postaje vidljiva ili, točnije, gledljiva, sada kad na njoj više ne parazitira neki poseban oblik društvene dominacije, dakle, kad je oslobođena ideološkog služništva.

Antifašistička simbolička proizvodnja, prema tom viđenju stvari, postala bi iznova aktualna jer se nakon agitacijskog i propagandnog služništva u vremenu svojega nastanka te zatočeništva u službenoj dominirajućoj ideologiji konačno ipak probila tamo kamo i doista spada – u područje kulture i umjetnosti. Istina, izgleda da je novovjekovna estetska dimenzija konstitutivno povezana s tim da se artefakti izvlače iz konkretnoga društvenog i povijesnog konteksta u kojem su ne samo nastali već su u njemu imali i točno određenu ulogu. Kad se govori o estetskim mogućnostima Giottovih freski, samo anegdotalnu vrijednost ima podatak da su kapelu postavili za pokoru i kao simboličku naknadu za grijehe obitelji profesionalnih gulikoža. Ali odnos među pojmovima potrebno je najvjerojatnije obrnuti: za uspostavu estetske dimenzije u kojoj danas gledamo Giotta pokazuje se odlučujućim to da su konkretne povijesne okolnosti, praktične pretpostavke, društveni uzroci za produkciju artefakata i njihovi učinci bili svedeni na razinu prizemna anegdotalna kurioziteta.[2]

Spomenici kulture kao spomenici barbarstva

I sâm možebitan argument da smo danas napokon u stanju gledati partizansko stvaralaštvo kao kulturu i umjetnost zato jer se ono naposljetku oslobodilo spona ideološkog zatočeništva jest zatočenik upravo te novovjekovne estetske ideologije, u skladu s kojom artefakti mogu biti spomenici kulture samo ako se pretvaramo da nisu istodobno i spomenici barbarstva. Ako bismo raspravu o partizanskom stvaralaštvu postavili na taj način, okrenuli bismo se od onih značajki koje su za njega od suštinske važnosti i zbog kojih nas danas ono upravo iznova nadahnjuje i privlači. Partizanska kultura i umjetnost stvarane su u radikalnoj situaciji ili, da upotrijebimo egzistencijalistički izraz, u rubnoj/graničnoj poziciji. Zato su i one same radikalne i rubne/granične. Ako bismo željeli o njima razmišljati na njihovoj razini, morali bismo razmišljati radikalno, morali bismo se postaviti na rub/granicu.

Pokušat ću barem naznačiti nužnu radikalizaciju promišljanja u tri točke, koje idu stupnjevito od najopćenitijeg povijesnog promišljanja prema sve posebnijim kulturnim i, na koncu, umjetničkim pitanjima:

Začetak radikalnosti u promišljanju bio bi da nam naš vlastiti svjetonazor ne bude nešto što se prirodno podrazumijeva. Naime, je li uopće moguće razmišljati o partizanskom stvaralaštvu uz današnje shvaćanje i uporabu pojmova "kulture" i "umjetnosti"? Vidjeli smo da moramo biti oprezni pri uporabi obaju pojmova: estetika nam danas znači odmak, nezainteresiranost, kultura podrazumijeva zaborav, pa čak i hipokritsko ignoriranje vlastitih uvjeta, mogućnosti i učinaka. Takvim, pak, shvaćanjem pojmova nećemo se moći približiti stvaralaštvu koje je nastajalo u bici na život i smrt, a koje su njegovi tvorci i tvorke razumijevali kao djelovanje u borbi za slobodu i emancipaciju.

Ako već polazimo od intuitivna osjećaja da nam je partizansko stvaralaštvo sada nekako "bliže", ne smijemo se pretvarati da ne znamo da taj sadašnji povijesni trenutak, barem iz rakursa prevladavajućeg načina razmišljanja, tvrdi za sebe da je uklonio socijalizam te da obnavlja kapitalizam. Naše vrijeme, dakle, bar u svojem dominantnom samorazumijevanju, misli da je likvidiralo onaj povijesni oblik koji je izniknuo među ostalim i iz partizanskog simboličkog stvaranja. Tako smo se našli pred neobičnim pitanjem: zašto bi partizansko stvaralaštvo postalo čitljivije, gledljivije, nakon što su uklonjeni njegovi povijesni učinci. Pitanje je perverzno, a odgovor će biti jednostavan samo ako postavimo i međupitanje: *za koje stajalište "čitljivije", za koje gledište "gledljivije"?* Iz kakve je to *ideološke perspektive* partizansko stvaralaštvo sada postalo umjetnost, kultura, *upravo stoga* što su uklonjeni društveni i povijesni učinci partizanskog stvaranja? Naravno, samo iz one perspektive koja "kulturu" i "umjetnost" predmnijeva, doživljava na tradicionalan novovjekovni, moderni, tj. kapitalistički način – kao nešto što se otrglo od svoje vlastite društvenosti, što ne želi znati za svoju povijesnost, što se uspostavlja hipokritskim ignoriranjem vlastite društveno-povijesne ukorijenjenosti i učinkovitosti. Samo iz obzora tog misaonog i osjetilnog sklopa moguće je tvrditi da je partizansko stvaralaštvo postalo "kultura" i "umjetnost" nakon što se oslobodilo ideološkog služništva iz doba nastanka te kasnije u vrijeme jednostranačke dominacije: dakle kad ga je tijek povijesti razriješio njegova društveno-povijesnog sučelja. A partizansko je stvaralaštvo *htjelo* ideološki djelovati umjetničkim postupcima. Estetskim pristupima koji su mu bili na raspolaganju nastojalo je polučiti ideološke efekte, to jest učinke na razini društvene kohezije. Zato takvo stajalište koje u ideologiji vidi suprotnost umjetnosti i njezino nijekanje, koje njihov odnos predmnijeva kao sredstvo ili služništvo, zato takav tradicionalan novovjekovni (moderni, tj. građanski[3]) pogled previđa povijesnu, točnije, epohalno preobrazbu i inovaciju koju je izvršilo partizansko stvaralaštvo.

Sadašnjost stoga ne smijemo zamišljati kao novu posudu u koju bismo smjestili i stari predmet, partizansko stvaralaštvo, pa bi ono u novom loncu probudilo i novi tek. Sadašnjost nije jednolika ni u sebi homogena; partizansko stvaralaštvo, također, nije pasivan predmet, već svojom simboličkom učinkovitošću još uvijek djeluje. Suvremenost je morala početi proizvoditi nove umjetničke postupke, nove kulturne prakse, koje su nam otvorile oči za povijesnu inovativnost partizanskih umjetničkih i kulturnih praksi. U toj suvremenosti morali su se pobuditi novi politički procesi da bi se u tim novim previranjima ponovno uzdigao stari saveznik – kulturni prevrat antifašističke borbe.

> Krv je moje svjetlo i moja tama.
> Blaženu noć su meni iskopali
> Sa sretnim vidom iz očinjih jama:
> Od kaplja dana bijesni oganj pali
> Krvavu zjenu u mozgu, ko ranu.
> Moje su oči zgasle na mom dlanu…
> (*Jama,*
> poema Ivana Gorana Kovačića,
> 1943.)

Problematika odnosa između *ideologije i umjetnosti*

Svaku od tih triju problematika moguće je razviti u kontekstu jednog od triju povijesnih razdoblja u kojima je dosada živjelo i djelovalo partizansko simboličko stvaralaštvo.

Problem *kako teoretski revolucionirati koncept* "kulture i umjetnosti", da bismo analizu uopće osposobili za suočenje sa stvarnom revolucijom koju je antifašistička proizvodnja izvršila u kulturi i umjetnosti, u njihovu društvenom djelovanju i povijesnom položaju, prikazat ću u prvom razdoblju partizanskog stvaralaštva – u vremenu *antifašističke narodnooslobodilačke borbe*. Problem odnosa između *ideologije i umjetnosti* predstavit ću u drugom povijesnom razdoblju – u vremenu *socijalizma*. Problematiku ću *sadašnjeg djelovanja* antifašističke kulturno-umjetničke produkcije, naravno, prikazati u *suvremenosti.*

1. Kakva kultura, kakva umjetnost?

Ako hoćemo analizirati antifašističku kulturu, moramo prvo promijeniti svoje samoniklo shvaćanje "kulture". A takvo samorazumljivo promišljanje ne možemo napustiti, ni novi teoretski koncept osmisliti, ako se radikalno, tako rekuć "bez predrasuda" ne suočimo s antifašističkim kulturnim i umjetničkim praksama. Pritom bivamo ulovljeni u dvostruku klopku, i to prije svega zato što je partizansko umjetničko i općenito simboličko stvaranje nastajalo u otporu *protiv* upravo onih povijesnih procesa čiji je nastavak, proizvod, naš spontani, neosmišljeni, samonikli i automatski pojam "kulture". Partizanske su se kulturne prakse trudile probiti kule bjelokosne "relativno autonomne" sfere kulture i umjetnosti. Ako gledamo iz sadašnjosti unatrag, možemo reći da su već tragovi tih praksi koji su nam danas ostali *taj povijesni i strukturni proboj*. S jedne strane proboj iz rezervata "kulture i umjetnosti" bio je goruća nužnost ideološkog djelovanja u izravnoj borbi. S druge je pak strane antifašističko stvaralaštvo tim probojem već i uspostavljalo novu kulturu, nov položaj simboličkih praksi – a time i novu strukturaciju društvenog prostora. Izgleda da je partizanska kultura, istodobno s okupljanjem masa u antifašističkoj borbi, također i proizvodila nove društveno-povijesne okolnosti koje su uklanjale onu društvenu konstelaciju u kojoj je fašizam uopće mogao nastati. Partizanske kulturne prakse zato nisu bile samo "sredstvo" u borbi protiv fašizma: na jednoj su strani stvarale uvjete za borbu protiv fašizma (aktivacija i mobilizacija masa, konsolidacija na borbenoj fronti) – a istodobno time su postavljale

novu društvenu strukturu, a u njoj nov položaj kulture u društvu, novu mrežu međuljudskih odnosa kao povijesnu negaciju fašizma. Uvjete u kojima je borba protiv fašizma uopće bila moguća moglo se osigurati jedino kulturnom akcijom koja je stvarala začetke društvenosti u kojoj *fašizam više neće biti moguć*. Kulturna akcija bila je s jedne strane tek prethodnica oružanoj borbi, a s druge je već anticipirala njezine rezultate. Točnije: kulturna je akcija morala u povijesnoj zbilji *već* osigurati začetke društvenosti, koje je bilo moguće stvarno razviti *tek nakon* pobjede u oružanoj borbi.

Zato je simbolička aktivnost ili, kako se onda govorilo, "kulturno stvaralaštvo" već u samorazumijevanju njegovih tadašnjih stvarateljica i stvaraoca bila suštinska dimenzija narodnooslobodilačke borbe. Ta je borba za oslobođenje naroda bila borba protiv fašizma, dakle protiv povijesnog ishoda novovjekovne, moderne, tj. kapitalističke društvene strukture. U slovenskom narodnooslobodilačkom ratu – kao i u svim ratovima za oslobođenje naroda u 20. stoljeću – narod je bilo moguće osloboditi samo ako se uništavala sveukupna struktura ne-slobode čovjeka, strukturno zatiranje narodâ, a što je značilo da su morali uništiti kapitalističko društvo. Zato je narodnooslobodilačka borba moguća samo kao antifašistička borba – jer su fašizam i nacizam tada bili upravo najrazvijeniji oblici kapitalističkog barbarstva. Jednostavno rečeno: narodnooslobodilačku borbu nije moguće razlučiti od socijalističke revolucije. To znači da "narod" koji sebe oslobađa u antifašističkoj borbi revolucionira novovjekovni, moderni, tj. kapitalistički društveni ustroj, što znači i modernu raščlambu društva na "relativno autonomne" društvene sfere (ekonomiju, politiku i kulturu) – zato jer je taj ustroj struktura izrabljivanja, zatiranja, ne-slobode čovjeka, a time i ne-slobode narodâ.

Oružana borba i borba "predstavama"

A narod koji se povijesno uobličio u toj strukturi ne-slobode, narod koji je obilježen tom strukturom zatiranja te je zato i sam *struktura ne-slobode*, u antifašističkoj borbi kao socijalističkoj revoluciji *revolucionira i sebe sama*.[4] U svih je naroda nacionalna kultura jedno od temeljnih počela, a u onih koji u trenutku svoga konstituiranja nisu imali države (njemačkom, slovenskom, itd. narodu) kultura je štoviše odlučno, najvažnije počelo: zato je narodnooslobodilačka borba istodobno i kulturna revolucija – a kulturna je revolucija u 20. stoljeću radikalna jer ne preobražava samo "unutarnji" ustroj kulture već revolucionira i sam položaj "kulturne sfere" u društvenoj strukturi. Kulturu uklanja kao sferu koja već svojim bivstvovanjem samim utjelovljuje barbarstvo vladajućih klasa te je nanovo uspostavlja u području čovjekove emancipacije.

Zato bi bilo kakvo čitanje koje bi pokušalo partizansko stvaranje retroaktivno uvezati u spone građanskoga i u svom temelju romantičnog esteticizma bilo tek bijeg pred njegovim povijesnim *i kulturnim* značajem, eskapizam pred učincima njegova posezanja u povijest. Adorno je krizu modernog romana opisao kao "kapitulaciju pred premoćnom zbiljom, koju se ne da više preraditi kao predstavu već ju je moguće samo još promijeniti u njezinom realitetu"[5]: partizansko kulturno stvaranje upravo je jedno takvo preobražavajuće zadiranje u nasilnu i premoćnu zbilju – posezanje za "predstavom", i to "predstavom" koja je proizvedena sa stajališta neke druge realnosti, a koju upravo u toj borbi – oružanoj borbi, ali i borbi "predstavama" – tek treba izboriti.

2. Kakvi ideološki mehanizmi, kakvi učinci?

Partizanština i njezino kulturno-umjetničko stvaralaštvo bili su u vrijeme jednostranačkog socijalizma bez dvojbe važne sastavnice u ideologiji dominacije[6] – iako na vrlo ambivalentan način, koji bi bilo vrijedno pomnije promotriti. Umještanje antifašističke narodnooslobodilačke borbe u vladajuću ideologiju pretpostavljalo je da je ta borba općenito vrijedila za nešto "dobro" (sada, kada ovo pišem, nije tako) – i da je to pozitivno vrednovanje masovno. Antifašistički projekt bio je emancipatorski i solidarnostan – dok je ideologija dominacije, pak, težila podređivanju i bila ustvari protu-emancipatorska. Ako je poratna jednostranačka dominacija htjela zadobiti legitimnost, pristanak masa, morala je inkorporirati antifašistički projekt. A to što je ona u svoju ideologiju vladanja uključila antifašizam, revolucionarni emancipacijski projekt, u odlučnoj je točki, točki ujednačavanja praksi dominacije, uzrokovalo temeljno protuslovlje. Prakse novog zatiranja, iskorištavanja, moralo se prikazivati kao nastavak povijesnih praksi oslobađanja i emancipacije, kao realizacija projekta uklanjanja izrabljivanja. Za konkretne izvršitelje prakse dominacije to je značilo da su morali preuzeti obvezu solidarnosti, privrženost emancipacijskomu projektu (sada, kad ovo pišem, nije tako). Svaki ih je trenutak bilo moguće podsjetiti na obećanje koje su preuzeli zajedno s partizanskim projektom. Iako se čini da je antifašističko stvaralaštvo doista bilo sastavnica ideologije dominacije – bilo je isto tako temeljno ishodište u *otporu* protiv jednostranačke dominacije u socijalizmu. Pritom se nije radilo o klasičnu problemu povijesne interpretacije, borbi oko prošlosti, za to tko će "prisvojiti" prošlost time što bi nametnuo svoju interpretaciju povijesti. Interpretacija je bila na objema stranama jednaka: antifašističku oslobodilačku borbu i jedni i drugi su shvaćali kao revolucionarnu emancipacijsku borbu. S razine *ideologije i interpretacije* borba oko "partizanskog naslijeđa" tako se premjestila na područje *prakse*. U vrijeme socijalizma nije se radilo o tome tko će svojom interpretacijom privući partizansku tradiciju na svoju stranu, tko će je bolje ideološki iskoristiti – krivo, borba se vodila oko toga tko antifašističku tradiciju *stvarno prakticira*.

Implikacije povijesnog obzora koji su otvorili antifašistička oružana borba i pogotovo OF kao masovna *politička* sila antifašističke oružane borbe tako su kompleksne i dalekosežne da ih tu, naravno, nije ni moguće opisati. Već je iz napisanog moguće nazrijeti glavne obrise povijesne važnosti slovenskog i jugoslavenskoga socijalizma. Posebice valja upozoriti da je u slovenskom socijalizmu bilo moguće osigurati slobodu izražavanja već sredinom osamdesetih, ukinuti smrtnu kaznu i solidno uvažavati i neka druga ljudska prava, što demantira sadašnje (domaće i "europske") pokušaje da ovdašnji socijalizam i revolucionarnu politiku naknadno potisnu u sferu "realnog socijalizma" sovjetskog tipa. Borba za "prakticiranje antifašističkog naslijeđa", pak, pojašnjava zašto su u socijalističkoj Jugoslaviji sve povijesno relevantne kritike dominacije u uvjetima socijalizma i sve povijesno produktivne prakse otpora protiv te dominacije u svom ideološkom ishodištu "lijeve", a često čak i ljevičarske.[7]

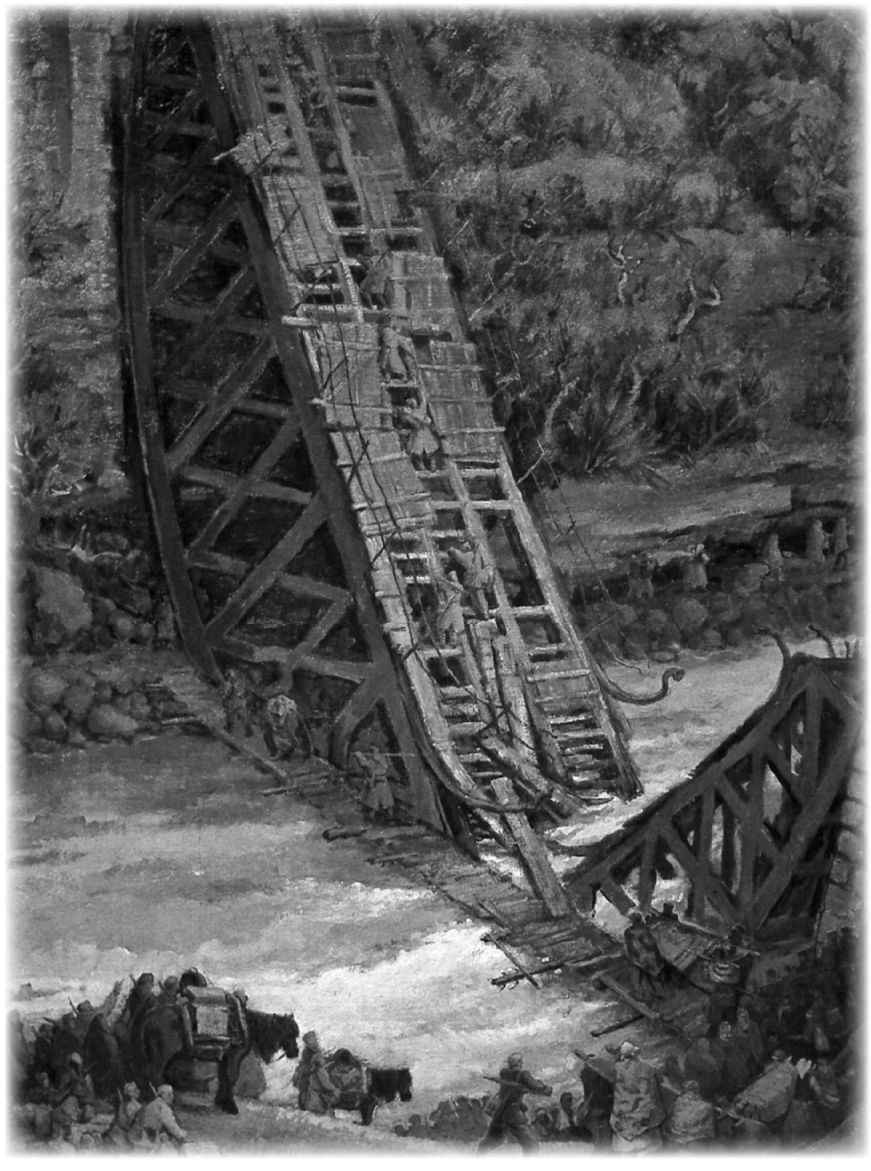
Preobražaj "kulture" iz postavke klasnog nasilja vladajućih u prostor emancipacije čovječanstva

U tim otporima i pri tim borbama, naime, nije se radilo samo o borbi između ideologijâ ni samo o sukobu politikâ. Središnja je točka političkih borbi u jugoslavenskom socijalizmu bila određenje općeg društvenog *strukturnog okvira*, u kojem bi se sučeljavale i izvršavale politike, u kojem bi se vodio ideološki boj. Sukobi su izbijali oko toga tko je za promjenu ili, nasuprot tomu, za očuvanje društvene strukture, radilo se dakle o temeljnom pitanju nastavka ili zaustavljanja revolucionarnih procesa. Na području kulture, kojim se ovdje bavimo, otpori jednostranačkoj dominaciji nastojali su tjerati naprijed proces uklanjanja kulture kao posebne i "relativno autonomne" društvene sfere, nastavljali su dakle isti onaj proces koji je pokrenulo partizansko simboličko stvaranje kada je razbilo kulturni geto i "kulturu" iz postavke klasnog nasilja vladajućih počelo preobražavati u prostor emancipacije čovječanstva. U suprotnosti s nastavljačima partizanske politike[8], nositelji dominacije u uvjetima socijalizma nastojali su na nekim strateškim točkama iznova tradicionalizirati društvo i ukloniti dosege koje je antifašistička borba već ostvarila.

Jedan od uspješnih poteza pri uspostavljanju dominacije u uvjetima socijalističkog društvenog sustava bila je uspostava moderne kulturne sfere u njenoj "relativnoj autonomiji". Iako je autonomizacija kulture u jugoslavenskom socijalizmu bila operacija u strategiji dominacije u posebnim okolnostima socijalizma, imala je niz pozitivnih posljedica – izuzetnu kulturnu, intelektualnu i umjetničku produktivnost jugoslavenskoga socijalizma. Posebice je pripomogla uvažavanju modernizma kao prevladavajućeg i dominantnog umjetničkog pravca, u mnogočemu čak i kao "zvanične" umjetnosti jugoslavenskog komunizma. A zapravo je u posebnim uvjetima jednostranačke vladavine pokušala obnoviti povijesni položaj, koji je Gramsci pod fašističkom jednostranačkom vladavinom ovako opisao :

"…U državama gdje je na vlasti samo jedna totalitarna stranka… takva stranka nema više usko političke funkcije, već i tehničku, propagandnu, policijsku te funkciju moralnog i kulturnog utjecaja. Politička funkcija je posredna, jer ako i ne postoje druge zakonite stranke, postoje druge stvarne stranke i težnje koje izmiču zakonima, a s kojima se polemizira i bori kao u igri slijepog miša. Svakako je sigurno da u takvim strankama prevladavaju kulturne funkcije, što uzrokuje nastanak posebnoga političkog žargona: *politička pitanja se, naime, skrivaju pod plaštom kulture i kao takva postaju nerješiva*."[9]

Autonomizacijom kulturne sfere vladajuća ideologija i njene prakse u uvjetima jednostranačja postižu da se društvene napetosti i konflikti depolitiziraju (i time postaju dostupni tehničkim, propagandnim,



Marijan Detoni, Prijelaz preko Neretve, *1946.*

Suvremena umjetnost je politička umjetnost ili je pak samo estetizirajući kič. Senzibilitetu koji je prožet praksom suvremene umjetnosti partizanska simbolička politika ne može biti tuđa

policijskim, moralnim, itd. operacijama aparata dominacije) – a istodobno i to da oni koji ustaju protiv dominacije mogu artikulirati društvene sukobe samo u "kulturnom žargonu", čime se sami zatvaraju u slijepu ulicu povijesne neučinkovitosti. Vrlo općenito i zato površno, ali svejedno prilično točno, moguće je reći da je strategija dominacije u jugoslavenskom jednostranačkom sustavu poštovala "autonomiju kulture" upravo iz razloga koje je Gramsci analizirao na povijesnom uzorku musolinijevske fašističke politike. Jednostranačka dominacija vjerojatno bi i polučila rezultate koje opisuje Gramsci – da antiifašistička kulturna politika prije njene uspostave nije već našla rješenja kako pokidati klopku "autonomne kulturne sfere". U partizanskoj kulturnoj politici, naime, "kulturna presvlaka" nije više bila jalova, zato što je antifašistička kulturna aktivnost istodobno i mijenjala položaj kulture u društvenoj strukturi. To je, naravno, zahtijevalo, a i uzrokovalo, preobrazbu sveukupne društvene strukture – dakle, društvenu revoluciju.

Kultura kao "presvlaka"

Otpori su jednostranačkoj dominaciji u uvjetima jugoslavenskog socijalizma dakle, u velikoj mjeri, doista morali imati "kulturnu presvlaku" - ali zato ipak nisu bili bez učinka ukoliko su se nadovezivali na antifašističku tradiciju, koja je *već* dosegla to da "kultura" nije bila više samo pozornica za kulturnu maskaradu.

3. Kakvi umjetnički postupci?

A upravo zbog tog vezanja kulturnih i umjetničkih praksi otpora, koje su u uvjetima jednostranačke dominacije otvarale nove povijesne obzore na partizansku kulturnu politiku, partizanska simbolička produkcija u doba socijalizma nije bila i uistinu dostupna: bila je samo prevaziđen, prevladan, neaktualan stupanj u istom tom projektu. Povijesno, kulturno i umjetnički relevantne kulturne prakse u socijalizmu su usvajale istu "izjavnu poziciju" koju je isproduciralo partizansko simboličko stvaralaštvo i upravo zato su za nju u znatnoj mjeri bile neosjetljive, ako već ne i slijepe, na način na koji je svaka praksa u nekoj nužnoj mjeri slijepa za poziciju s koje se prakticira. Iz istog razloga nisu mogle posebno pozitivno vrednovati rezultate koje je proizvelo nekadašnje prakticiranje te pozicije – jer su ti rezultati u toj optici bili u još većoj mjeri "nadvladani, neaktualni, zastarjeli".

Zato su nam se sada tako otvorile oči – sada možemo razumjeti i stajališta koja su čak i u partizanskom okruženju vrijedila za ekstremna, i za eksces štabnog propagandizma. Tako, recimo, sada nemamo više teškoća s poznatom doktrinom o "partizanskoj brezi". U inačici kakvu su nam sačuvali protivnici "partizanske breze" prema toj se, navodno, umjetnički bezvrijednoj propagandističkoj doktrini smatralo da bilo kako dobro narisana breza ne može biti umjetničko djelo ako na nju nije naslonjena puška ili ako nije prostrijeljena rafalom. A zar danas u tom zahtjevu ne prepoznajemo postupak koji su pod imenom akuzmatizam[10] tako hvalili francuski filmski teoretičari, postupak koji postiže učinke time da ne pokaže ubojicu, već samo registrira njegovo dahtanje, da ne pokaže ubojičine ruke s uzdignutom sjekirom, već samo u grozi raširene žrtvine oči? Posebno lijepo taj postupak djeluje u filmu *Nadnica za strah*[11], u kojemu Yves Montand savija cigaretu, a nenadani mu nalet vjetra odnese cigaretni papirić – gledatelj i gledateljica spoznaju u tom trenutku da je to bio dah eksplozije u kojoj je upravo umro njegov drug.

Ideološka "estetska" zaslijepljenost

Sada možemo shvatiti zašto je okružnica, čiji potpisnik nije bio naivan (Nikolaj Pirnat), iz partizanskog likovnog natječaja isključivala "mrtvu prirodu i krajolike, koje su obično oslikavali malograđanski umjetnici". Taj razlučni potez proistječe iz tankoćutna osjećaja za povijesnu, to jest klasnu narav slikarskih žanrova – time pak uvažava upravo onaj proboj iz kule bjelokosne "autonomne kulture", koji je za nas najvažniji doseg partizanske kulturne politike.

Zašto nam je, dakle, opet "blizu"?

Sada možemo bar ugrubo reći zašto nam je antifašističko stvaralaštvo nekoć bilo "daleko": teškoća je izvirala iz križanja dvaju procesa, iz *kontinuiteta* u društveno-političkim praksama i *diskontinuiteta* u umjetničkim praksama.

Proces *kontinuiteta* pokretale su politike otpora dominaciji u uvjetima socijalizma. One su u antifašističkom stvaralaštvu vidjele samo nadvladan i ni u čemu više

Bozidar Jakac, Na Pohorju, *bakropis*

aktualan stupanj iste borbe za emancipaciju. Međutim, upravo zbog umještenosti u isti revolucionarni obzor bile su "slijepe" za preobrazbu strukturne lociranosti i strukturnih učinaka kulturnih praksi, za onu povijesnu transformaciju koju su antifašističke prakse pobudile, a poznije pak politike otpora nužno nastavile.

Do procesâ *diskontinuiteta,* pak, došlo je na posebnom umjetničkom području koje se pod socijalizmom umjestilo u obnovljenu "relativnu autonomiju" kulturne sfere. Glavni "diskontinuitet" glede partizanske simboličke politike i antifašističke kulturne prakse bila je, naravno, upravo ta ponovna uspostava "neovisne kulturne sfere": kako izgleda uvedba odnosa dominacije u socijalističkom okruženju. Jedna od posljedicâ kulturne politike dominacije u socijalizmu – "posljedicâ", koje je ta dominacija s jedne strane omogućila i koje su, pak, s druge strane, na svom specifičnom području *reproducirale* novu dominaciju – bila je prevlast modernizma u poratnoj socijalističkoj umjetnosti. Prevlast modernizma u okviru ponovno uspostavljene "neovisne kulturne sfere" potisnula je partizansku umjetnost u povijesnoumjetničku prošlost, u status neškodljive epizode kao da bi se estetska dimenzija pod izvanjskim umjetničkim pritiskom povijesnih okolnosti morala privremeno povući pred aktualističkim zahtjevima agitacije, trenda i propagande. I taj je proces proizvodio zaslijepljenost za povijesnu prijelomnost partizanske kulturne politike – a u suprotnosti sa "sljepoćom" otpora, koja je bila "praktična", ta "estetska" zaslijepljenost bila je ideološka. Dok je praktična sljepoća politikâ otpora bila *uvjet* za njihovo prakticiranje – ideološka zaslijepljenost autonomističke estetike modernizma bila je *rezultat* mehanizama reprodukcije dominacije u socijalizmu.

I zašto nam je partizanska simbolička politika sada "blizu"? Ugrubo, uzroci se razvrstavaju inverzno simetrično glede uzroka nekadašnje "udaljenosti" zbog *diskontinuiteta* u vladajućim društveno-političkim praksama, koje kao odgovor zahtijevaju u praksama otpora *kontinuitet* s antifašističkom simboličkom politikom. Društveno-politički lom, koji je restaurirao kapitalističku dominaciju i čiji je dio depolitizacija društvenih napetosti i sukoba te njihova kulturalizacija, postavlja prakse otpora koje nastavljaju nekadašnji emancipacijski projekt u položaj koji je u mnogočemu sličan položaju antifašističke borbe pod okupacijom.

Na drugoj strani, na specifičnom umjetničkom području, suvremene prakse opet napadaju sterilni "autonomizam" kulturne sfere. Suvremena umjetnost je politička umjetnost ili je pak samo estetizirajući kič. Senzibilitetu koji je prožet praksom suvremene umjetnosti partizanska simbolička politika ne može biti tuđa. "Kontinuiteta" ovoga puta naravno nema, zato se pak množe *susreti* koji s vremenom postaju sve manje slučajni.

S engleskoga prevela Silva Kalčić

Bilješke

[1] Povijesni uspon i pad ideologije autenticizma sjajno je prikazao Lionel Trilling u: *Sincerity and Authenticity*, Harvard UP, Cambridge, Mass., London, 1972. (srpski prijevod Branka Vučićevića: *Iskrenost i autentičnost*, Nolit, Beograd, 1990.). Tu klasičnu povijesnu poziciju oslikao je Denis Diderot u *Rameauovu nećaku* (kojega je napisao 1762. te kasnije do 1775. višekratno preradio), filozofski ju je pak predstavio Hegel u *Fenomenologiji duha* (1807.) u poglavlju o rastrganoj savjesti (*zerrissenes Bewusstsein*).

[2] Maja Breznik u studiji o povijesnom nastanku moderne "autonomne sfere kulture" u doba humanizma i renesanse (rukopis *Novac ili kultura*) prikazuje kako je sam uspon "autonomne sfere kulture i umjetnosti" istodobno rezultat klasne borbe i odlučan čimbenik u borbi za moć u pohodu na vlast novih proto-kapitalističkih klasa. Benjaminovu misao (da je svaki spomenik kulture istodobno i spomenik barbarstva), koju je kasnije rado varirao Adorno, prema tome ne treba shvaćati u smislu "dviju strana medalje": barbarstvo nije možebitna "kriva strana kulture". Nasuprot tome kultura *jest* barbarstvo ako pod barbarstvom razumijemo nasilje vladajućih. Novi vijek, moderna, tj. kapitalizam, mrsko tjelesno nasilje srednjega vijeka nadomješta umnogome učinkovitijim simboličkim nasiljem koje zovemo "kulturom".

[3] "Tu se pak načinje pitanje propagande. Svi slikari su bili propagandisti ili pak uopće nisu bili slikari. Giotto je bio propagandist duha kršćanskog usmjerenja, oruđe franjevačkih redovnika, koji su se tada opirali feudalnom zatiranju. Breughel je bio propagandist borbe nizozemskih malograđanskih obrtnika protiv feudalne tlake. Svaki je umjetnik koji je napravio išta vrijedno bio takav propagandist. Znana optužba da propaganda uništava umjetnost proistječe iz buržoaskih predrasuda. Svakako je jasno da buržoazija ne želi umjetnost koja bi mogla služiti revoluciji." (Diego Rivera, *Revolucionarni duh u modernoj umjetnosti*; navodim prema: *Prelom*, br. 5, godište III, proljeće-ljeto 2003., Centar za savremenu umetnost, Beograd)

[4] Toga su tadašnji akteri bili svjesni. U *Temeljnim točkama Osvobodilne fronte slovenskoga naroda* treba još jednom pročitati točku 4. za koju je poticaj dao Edvard Kocbek: "Oslobodilačkom akcijom i aktivizacijom slovenskih masa preoblikuje Osvobodilna fronta slovenski narodni značaj. Slovenske narodne mase, koje se bore za svoja narodna i ljudska prava, ostvaruju novi lik aktivnoga slovenstva."

[5] Theodor W. Adorno, Kraj *pripovjedača u suvremenom romanu*, navodim prema: Th. W. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, izbor i redakcija prijevoda Nadežda Čačinovič, Školska knjiga, Zagreb, 1985., str. 156.

[6] Lev Centrih je s Gramscijevim konceptualnim aparatom koncizno i točno definirao povijesni položaj po pobjedi antifašističke oružane borbe: *"Hegemonija novog povijesnog bloka* KPJ/KPS uspostavljala je društveno *suglasje* i preko monopola nad (ideološkom) interpretacijom NOB i s njom povezanih zasluga KP." (Lev Centrih, *Revija* Perspektive *in sistemske spremembe v Sloveniji v prvi polovici šestdesetih let 20. stoletja*, diplomska radnja na Odjelu za sociologiju i povijest Filozofskog fakulteta Univerze u Ljubljani, Ljubljana, Slovenija, 2004.)

[7] To je u ovom trenutku zabranjena tema. Kao zanimljivost spomenuo bih da je slovensko Ministarstvo znanosti i tehnologije (u liberalnoj vladi i pod ministrom iz SLS-a) prije nekoliko godina odbilo prijedlog za inače vrlo skromnu potporu projektu *Kritika komunizma pod komunizmom*, koji je trebalo izvesti zajedno s bečkim *Institut für die Wissenschaften vom Menschen*. Austrijsko ministarstvo znanosti (pod ministrom iz ÖVP-a) projekt je poduprlo. Kad sam se u slovenskom ministarstvu raspitao je li moguće molbu dopuniti ili ponovno podnijeti, odgovoreno mi je da su joj izgubili svaki trag – valjda zato što je odgovorna osoba u međuvremenu promijenila službu.

[8] Za uvođenje koncepta i uspostavu područja njegove problematike v.: Branimir Stojanović, *Politika partizana*, *Prelom*, br. 5, godište III, proljeće-ljeto 2003., Centar za savremenu umetnost, Beograd.

[9] Antonio Gramsci, *Izbrana dela*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1974., str. 146-147. Kurziv je moj.

[10] Analitički koncept "nevidljivog uzroka, koji je nazočan samo po svojem učinku" prvo je razrađen u filmskoj teoriji i isprva se odnosio na zvuk ili glas (otuda i izraz: grč. *akousma* = zvučno, slušno; glasno učenje, čitanje, pripovijest) koji se u filmu čuje, ali čiji se izvor ne može vidjeti. Zdenko Vrdlovec ovako definira *akuzmatični glas*: „način govora u filmu; ... glas koji nije vizualiziran', tj. nema izvora u slici, ali nije potpuno izvan nje ... To može biti glas nekoga tko govori u vanjskom dijelu polja, tajanstveni glas' koji ne kaže odakle govori, ne otkriva svoj identitet ... A.g. ima i svoju moć: kao 'nevidljivi' glas na neki način seže s onu stranu slike, prekoračuje njene granice time što omogućuje čuti ono što u slici nije moguće vidjeti; iznad predodžbe lagano se diže kao grozeća sjenka zagonetnosti, dvojbe, prijevare, prijetnje ...“ (Bojan Kavčič i Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Modrijan, Ljubljana, 1999., s.v.)

[11] *Le salaire de la peur*, Francuska-Italija, 1953., režija Henri-Georges Clouzot, igraju Yves Montand, Charles Vanel, Peter Van Eyck, Véra Clouzot.

Holywoodski snovi Sarajeva

Gordan Duhaček

Sarajevo Film Festival nalazi se na dobru putu da postane balkanski Cannes, gdje filmove gleda samo filmska i medijska elita. No zato je Cannes najvažniji filmski festival na svijetu, a Sarajevo Film Festival najveći kulturni događaj u i dalje nedefiniranoj regiji

11. Sarajevo Film Festival, od 19. do 27. kolovoza 2005, Sarajevo

Definirajući trenutak 11. Sarajevo Film Festivala dogodio se na dodjeli nagrada. Miki Manojlović, u svojstvu predsjednika žirija, objavio je kako Srce Sarajeva za najbolju žensku ulogu, potpuno zaluženo, dobiva Zrinka Cvitešić. Dvoranom Narodnog pozorišta prolomio se gromoglasan aplauz, a dobitnica Cvitešić sa suzama u očima popela se na pozornicu i u drhtavu transu preuzela nagradu. Konačno se u Sarajevu mogao vidjeti glamur koji su napasno najavljivali organizatori Sarajevo Film Festivala, i to upravo u reakciji ove glumice koja je neporecivo podsjećala na histeriziranje Halle Berry na dodjeli Oscara 2002. godine. Nema sumnje da je Zrinka Cvitešić bila potpuno iskrena u svojoj afektaciji, zbunjenosti, oduševljenosti i suzama, jednako kao što je iskren bio i aplauz prisutnih, jer publika voli groteskno-autentične izljeve sirovih emocija. Iznenađenje je naime bilo u tome što se netko uopće toliko raduje nagradi na Sarajevo Film Festivalu, što je ustvari bio još jedan pokazatelj da je festival postao najugledniji i najveći u nedefiniranoj regiji koja uključuje i Grčku i Mađarsku kao i zemlje bivše Jugoslavije. Glamur, koji je svakodnevno izostajao na crvenom tepihu ispred Narodnog pozorišta, ukazao se u Cvitešićkinu kanaliziranju prve (polu)crne dobitnice Oscara za glavnu žensku ulogu.

Skandal je izostanak skandala

Ako je itko nakon toga imao sumnji u važnost koju Sarajevo Film Festival ima na ovim prostorima, Nenad Polimac se potrudio još jednom dokazati suprotno, tako što je u *Globusu* od 2. rujna 2005. objavio osvrt na festival pod borbenim naslovom *Bosanski festival protiv hrvatskog filma*, u kojem je objasnio čitateljima kako su hrvatski filmovi "pokradeni", a ujedno i jedini "pravi". Osim Bosanaca krivi su i Bugari i njihova "nije vrag da je najsuperiornija u regiji?!" kinematografija.

Za dobrim se konjem diže prašina, a kako ove godine Sarajevo Film Festival nije proizveo ni jedan skandal sam od sebe, neizbježno je bilo da to učine mediji. Direktor festivala Mirsad Purivatra može biti zadovoljan medijskim odjekom Sarajevo Film Festivala kao i sveukupnom kvalitetom filmova, iako je jedan od specifikuma festivala bilo baš to da, u pozitivnom smislu, izazove skandal, da šokira.

Redovitim posjetiteljima festivala poznata je tradicija sarajevske publike da napuštaju projekcije filmova koji se smatraju nepodobnima, i to najčešće iz seksualnih razloga. Južnokorejski *Timeless Botomless Bad Movie* Sun-Wo Janga, o životu maloljetnih beskućnika u Seulu, krajem devedesetih odgledalo je do kraja jedva tridesetak gledatelja, gay seks u portugalskog redatelja Rodriguesa i njegove *O Fantasme* bio je izviždan 2001. godine, a ozloglašeni *Irrevrersible* Gaspara Noea također je bio prilika za masovno napuštanje kinodvorane. Ove godine ni odličnih *9 pjesama* Michaela Winterbottoma, koji su neki opisali kao sex, drugs & rock'n'roll film, a ni napadno naturalistička *Bitka na nebu* Carlosa Reygadasa nisu doživjeli bojkot, što je mogući pokazatelj sazrijevanja publike, pri čemu pitanja upućena Margo Stilley, glavnoj glumici Winterbottomova filma, o tome kako je njena mama reagirala na scene eksplicitnog seksa ostavljaju mjesta sumnji.

No pravi skandal je izostanak skandala nakon prikazivanja *Go West* Ahmeda Imamovića, prvog bosanskohercegovačkog *faux* gay filma, čije je snimanje izazvalo medijski rat u jesen prošle godine između liberalnih i državotvornih novina. Nakon kiše optužbi za unižavanje bošnjačke ratne tragedije povezivanjem s pederima, *Go West* se razočaravajuće antiklimaktično ispostavio kao potpuno konvencionalan i duboko konzervativan film koji nikoga nije ni uvrijedio ni oduševio. Isti je slučaj i s drugim bosanskohercegovačkim filmom na festivalu, *Dobro uštimanim mrtvacima*, crnom komedijom Benjamina Filipovića smještenom u vakuumu između Slobodana Šijana i Emira Kusturice, u kojoj je homoseksualac, također reprezentativno, ni kriv ni dužan platio životom.

Najupečatljivije *Buđenje iz mrtvih*

Ako je bosanskohercegovačkim autorima nedostajalo hrabrosti, ostali se autori iz regije nisu ustezali zagrebati ispod uglancane tranzicijske površine i tamo naći sve ono što se ne nalazi u izvještajima vlada njihovih zemalja Europskoj komisiji. Hrvoje Hribar svoju je vrlo dobru komičnu melodramu *Što je muškarac bez brkova?* završio romantičnim poljupcem svećenika i samohrane majke, Cristi Puiu je u lakonski ciničnoj *Smrti gospodina Lazarescua* prikazao noćnu moru rumunjskog zdravstvenog sustava, dok se Slovenac Damjan Kozole u filmu *Rad oslobađa* pozabavio životom sredovječna strojara koji ostaje bez posla, obitelji i samopoštovanja, da bi sve okitio happy endom koji funkcionira ponajprije zahvaljujući očaravajućem glavnom glumcu Peteru Musevskom. Ipak, u Takmičarskom programu najtrajniji utisak ostavila je drama Miloša Radivojevića *Buđenje iz mrtvih*, bespoštedan obračun s Miloševićevom Srbijom. Unatoč neujednačenosti i bezrazložno ekstremno pesimističnu kraju, Radivojevićev film je precizna obdukcija još živa leša koja svoj vrhunac doživljava u polusatnu verbalnom sukobu između oca i sina, oličenjima starog nacionalkomunističkog i krezuba liberalnog mentaliteta, čemu naročito doprinosi legendarni Ljuba Tadić u ulozi oca.

U ostalih desetak programa moglo se naći dosta azijskih filmova, zanimljivijih po društvenoj a ne filmskoj aktualnosti, od kojih se izdvaja romantična drama Japanca Nakagawe Yosuke *Sjaj zvijezda u podne*. Yosuke je majstor šarmantna kiča, pa je i priča o zaljubljenu plaćenom ubojici ispunjena kadrovima orošena cvijeća, oblačna neba i lijepih ljudi, ali na savršeno odmjeren način koji proizvodi romantičnu čaroliju.

Abortusi, samoubojice i antiamerikanizam

Drugu vrstu ljepote imala je *Nevinost* Lucile Hadžihalilović, koja je adaptirala pripovijetku Franka Wedekinda o školi za balerinu u film zagonetne napetosti, gdje svaki dražesni pjezaž krije mračnu tajnu. *Nevinost* je također puna scena polugolih djevojčica u igri, osvijetljenih zlaćanim sunčanim zrakama, što bi kod muškog redatelja sigurno bilo proglašeno za pedofilski raj. Hadžihalilović očito nisu zabrinjavale takve konotacije, a nije se upustila ni u pretjerano objašnjavanje koje bi uništilo specifičnu atmosferu zaštićena i zlokobna internata.

Atmosferu svakodnevice na film je odlično prenijela debitantica Miranda July svojim mozaičnim *Ja i ti i svi koje poznajemo*, gdje se isprepleću priče nekoliko tzv. malih života, koji su mali vjerojatno svima osim onima koji ih moraju živjeti. July je ponajviše uspjela u tome da bizarne situacije učini potpuno normalnim, ali ne i dosadnim.

Među filmovima s jasnom političkom porukom pozitivno se izdvojila *Vera Drake*, drama Mikea Leigha o abortusu, dok je nizozemsko-njemačko-francusko-palestinski *Raj sada* Hany Abu-Assada o palestinskim samoubojicama pod krinkom objektivnosti besramno prodavao hamasovsku ideologiju, naročito s kukavičkim svršetkom u kojem se ne vide posljedice samoubilačke eksplozije. Jednako je iritantna bila i skupina kratkih filmova iz Francuske, koji bi svojim jeftinim antiamerikanizmom iznervirali i Noama Chomskog.

Otuđenje festivala od publike

Kad smo već spomenuli Chomskog, vrijedi reći kako bi Naomi Klein mogla samo na osnovi Sarajevo Film Festivala napisati nastavak svoje knjige *No Logo*. Festival se dvotrećinski financira preko sponzora, što je svakako pohvalno kada su u pitanju menadžerske sposobnosti Mirsada Purivatre, ali ove godine ružno lice kapitalizma nije bilo moguće izbjeći. Najveće kino pod vedrim nebom u Europi, Metalac, sada se zove Heineken Open Air, razgovori sa celebrity gostima festivala u Narodnom pozorištu nosili su ime *BarCaffe Coffee With...*, a kap koja je prelila čašu bio je pretres na ulasku u kino, i to ne iz sigurnosnih razloga, nego jer je Coca Cola jedan od glavnih sponzora festivala te se pića ne smiju unositi, nego se mogu kupiti na licu mjesta za dvostruko veću cijenu od one u sarajevskim trgovinama.

Još je opskurniji bio program Federalne televizije posvećen festivalu. Ona se za vrijeme trajanja festivala, od 19. do 27. kolovoza, preimenovala u Filmsku televiziju izvještavajući gledatelje o filmovima čija imena voditelji većinom nisu uspijevali ispravno izgovoriti, dok se urednik Kulturnog programa Dževdet Tuzlić u intervjuima mučio sa svojim broken englishom.

Diskrepancija između želja i mogućnosti donekle je obilježila 11. Sarajevo Film Festival, što se vidjelo po prosjacima okupljenim preko puta "glamuroznog" crvenog tepiha, po činjenici da se s novinarskom akreditacijom uspješnije ulazilo na after partyje nego na filmove, da je lakše bilo samom sebi amputirati nogu žličicom za čaj nego preko press službe dobiti intervju i po tome da je cilj organizatora festivala bio dovesti Hollywood u Sarajevo, zaboravivši da dovođenjem filma čine mnogo više. Time je postupno otuđivanje festivala od raje i filmofila nastavljeno i ove godine, a Sarajevo Film Festival nalazi se na dobru putu da postane balkanski Cannes, gdje filmove gleda samo filmska i medijska elita. No zato je Cannes najvažniji filmski festival na svijetu, a Sarajevo Film Festival najveći kulturni događaj u i dalje nedefiniranoj regiji. z

Prostitucija sjećanja

Gordan Duhaček

Romantično-nihilistički *fuckfest* film o mukama i užicima nošenja s izgubljenom ljubavi

***9 pjesama (9 Songs)*, redatelj Michael Winterbottom, Velika Britanija, 2004.**

Nakon što završi ljubavna veza, običaj je skupiti sve stvari izgubljenog partnera na jednu gomilu i zapaliti ih. Ili ih spakirati u kutiju za cipele i sakriti od samoga sebe ispod kreveta. Ili uraditi pristojnu stvar i vratiti mu ih, bez obzira na to koliko je bolno uopće ga vidjeti i kontaktirati s njim na bilo koji način. Tada najčešće vrijedi da je želja za izbjegavanjem kontakta obrnuto proporcionalna važnosti osobe s kojom se prekinulo. Preko fotografija i neuglednih predmeta koji život znače istovremeno se pokušava uspostaviti veza s izgubljenim, kao i dokazati sebi da sve te stvari nemaju više nikakva značenja. Naravno, da nemaju značenja, ne bih ih bilo potrebno skupiti, a onda gnjevno uništiti ili tužno prisloniti na prsa. Materijalno se čini u tom trenutku najvažnijim, s čime bi se nedvojbeno složili i odvjetnici koji se bave razvodima, ali i kada se oslobodi svih stvari koje podsjećaju na voljenu osobu, još uvijek ostaju sjećanja, od kojih je nemoguće pobjeći.

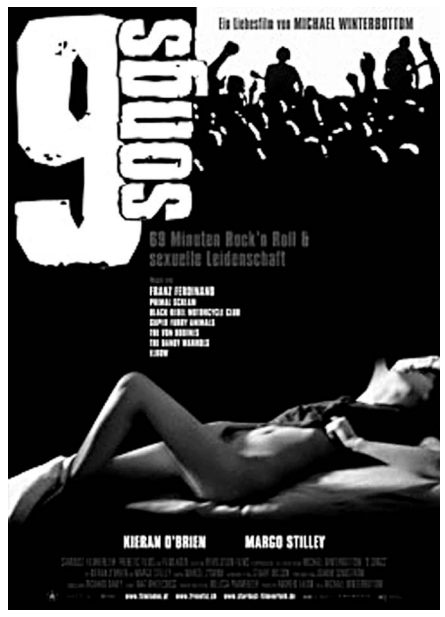
Niz seksualnih susreta i posjeta rock-koncertima

S takvom situacijom suočava se znanstvenik Matt (Kieran O'Brien) dok se nalazi na ekspediciji po antarktičkom ledu. To je mjesto "klaustrofobije i agorafobije, kao ljubavni par u krevetu", primjećuje Matt u *voiceoveru*. Čak i na kraju svijeta progone ga sjećanja na vezu koju je imao u Londonu s američkom studenticom Lisom (Margo Stilley), a prirodnu ljepotu i strahotu koju gleda poistovjećuje s postkoitalnim zagrljajem, predivnim da bi se iz njega ikada željelo izaći, prečvrstim da bi se u njemu zauvijek htjelo ostati.

9 pjesama Mattovo su sjećanje na Lisu, djevojku koja je mogla biti ljubav njegova života usprkos tome što je, prema njegovim riječima, bila "egoistična, bezobzirna i luda". Ili baš zato? Lisa je retrospektivno ona koja je otišla, jer nikada nije upitana da ostane, a Matt njihovu vezu predstavlja kao niz seksualnih susreta i posjeta rock-koncertima. To ograničenje Mattova sjećanja ustvari je pokazatelj koliko je još toga među njima bilo, ali je previše bolno za sjećanje, kao npr. u sceni u kojoj se Matt i Lisa šeću plažom, a on u trenutku ludosti skida svoju odjeću, ulazi u more i izjavljuje joj ljubav. Lisa odgovara na njegovu dječju zaigranost svojom deklaracijom ljubavi, ali taj se trenutak nikada ne razvija dalje od igre istine ili izazova u kojoj i Matt i Lisa prihvaćaju izazov, ali ignoriraju istinu.

Britanski redatelj Michael Winterbottom, koji je u svojoj karijeri s dosta uspjeha isprobao sve moguće žanrove, od povijesne drame *Jude* prema Thomasu Hardyju, preko muzičke biografske komedije *24 Hour Party People* do znanstvenofantastičnog *Code 46*, za *9 pjesama* odlučio se nakon što je odustao od adaptacije romana *Platforma* Michela Houellebecqa. Neki mrzovoljni kritičari primijetili su da se nastali film po tonu ne razlikuje puno od Houellebecqovih provokacija, prišivši *9 pjesama* etiketu "nihilističkog *fuckfesta*". S obzirom na eksplicitne scene seksa koje čine polovicu filma, smiješno bi bilo nijekati da u pitanju doista nije *fuckfest*, ali bez obzira na povremeno Mattovo i Lisino rekreacijsko konzumiranje droga, što je, eastonellisovski gledajući, jedna od temeljnih pretpostavki nihilizma, *9 pjesama* je duboko romantičan film.

Povezivanje pop-muzike i ljubavi logičan je Winterbottomov potez jer danas svaki par mora imati najmanje jednu svoju pjesmu. Njegov izbor bendova koji se pojavljuju u filmu donekle je šminkerski, koncentrirajući se većinom na predstavnike novog rocka, kao što su Black Rebel Motorcycle Club i Franz Ferdinand. Winterbottom nije izabrao ni jedan loš bend, dapače, to je odgovarajuće reprezentativan izbor indie rock scene, ali jedino je iznenađenje klavirski recital Michaela Nymana, zadnji koncert koji Matt i Lisa posjećuju zajedno.



Povezivanje pop-muzike i ljubavi logičan je Winterbottomov potez jer danas svaki par mora imati najmanje jednu svoju pjesmu. Njegov izbor bendova koji se pojavljuju u filmu donekle je šminkerski, koncentrirajući se većinom na predstavnike novog rocka, kao što su Black Rebel Motorcycle Club i Franz Ferdinand

Užitak kroz bol

Začuđujući je Winterbottomov uspjeh to što scene seksa i scene na koncertima imaju isto unutarnje strujanje, producirano strašću koju Matt i Lisa osjećaju jedno za drugo, pa tako u njihovu ponašanju nema bitne razlike kada su sami ili okruženi stotinama ljudi, jer su njih dvoje prvenstveno zajedno, bez obzira na okruženje.

Kieran O'Brien i Margo Stilley daju sve od sebe u glavnim ulogama, s naglaskom na seksualnom činu, koji se još jednom potvrđuje kao način komunikacije, ali i sredstvo u igrama moći. O'Brien je smireniji i suzdržaniji nalazeći u Mattu tihi očaj koji se manifestira kada ostane sam, dok Stilley uranja u Lisu glavom naprijed riskirajući povremeno preglumljavanje. Njena je gluma sirova i neizbrušena, hipnotizirajuća u presijavajućoj reljefnosti. Winterbottom im pristupa bez pompe i senzacionalizma, samo prikazujući činjenično stanje koje u seks uključuje i erekciju i penetraciju i fellatio. Realistični minimalizam kojim se Winterbottom služi podsjeća na Dogmu, ali film nikada ne upada u vizualnu monotoniju, što se Dancima zna dogoditi.

Ono što je skandalozno u vezi sa seksom u *9 pjesama* jest to što je on potpuno običan, ali time ni najmanje nezanimljiv. Što više gledamo Matta i Lisu kako vode ljubav, to se više od njih udaljavamo, doživljavajući svojevrsni brehtovski *Verfremdungseffekt*. Winterbottom nas od njih udaljava emocionalno, da bi nas natjerao na razmišljanje i povezivanje s vlastitim (ne)iskustvom te nas tako približio ljubavnicima na filmu. Prepoznavanje sebe i vlastita sjećanja u Mattovu sjećanju put je što vodi do srži *9 pjesama*, a identifikacija kroz alijenaciju najbrži je način da se tamo stigne. Na isti način Matt promatra Lisu, koja za njega nikada ne prestaje biti misterija, naročito kada mu demonstrira laku lomljivost njihove veze zamjenjujući ga u jednom trenutku vibratorom. Matt može jedino sa strane nijemo gledati gušeći se u vlastitoj nemoći. Što je više ne može posjedovati, Matt je više želi, a kada nestane zauvijek, on je progoni prostitucijom svoje memorije.

Zadnja pjesma u filmu, nakon Lisina povratka u Ameriku, kulminira stihovima *Now she's gone, love burns inside me*, opisujući osobu koja kroz bol ostvaruje užitak. Bol koju Matt nosi u sebi postaje sve veća, jer je nije osjetio kada je za to bio odgovarajući trenutak. Mattu ne ostaje ništa od Lise i time mu ostaje sve. Solipsizam se pokazuje kao pogrešno rješenje za oslobađanje od voljene osobe, a mogućnost ljubavi ostavlja mnogo veći trag od same ljubavi, jer nema ničega strašnijeg od sjećanja na nešto što se nije dogodilo, a trebalo je.

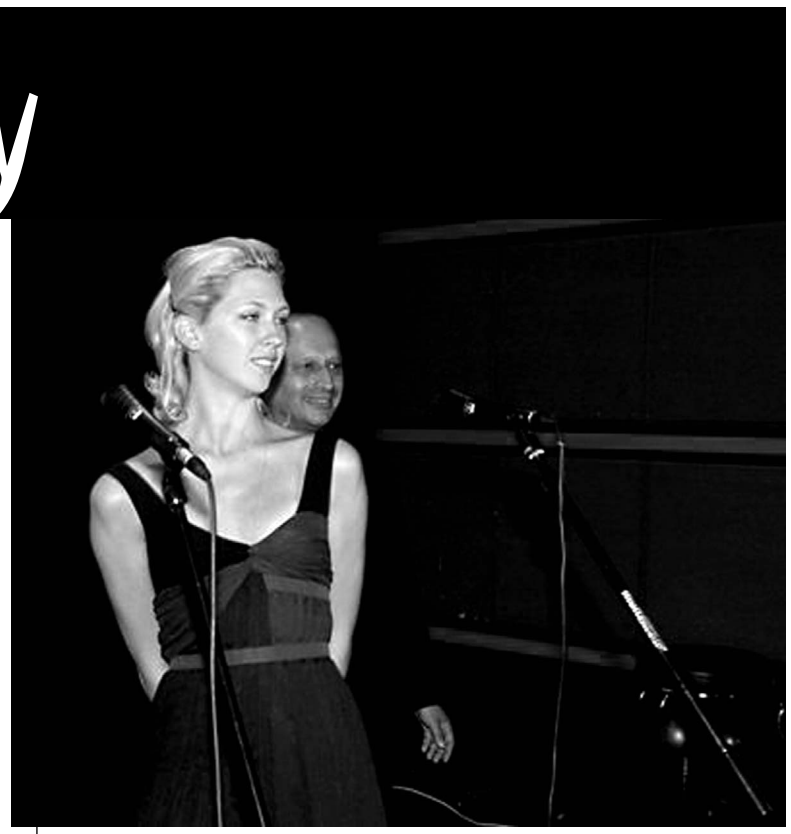
k

Margo Stilley

Vibratori ljubavi

Gordan Duhaček

Glavna glumica u filmu *9 pjesama* govori o bendovima koje voli, osobnom odnosu prema liku koji glumi te novinskim rekacijama na film



S obzirom na to da se film zove* 9 pjesama, *moje prvo pitanje tiče se glazbe. Koji vam je omiljen bend od onih koji sviraju u filmu?

– The Dandy Warhols. Njihov nastup uživo dosta se razlikuje od onoga kako zvuče na albumu, mnogo su žešći. Također, Franz Ferdinand, za koje uopće nisam ni znala dok nismo snimali tu scenu na njihovu koncertu. Tada im nije još ni izašao prvi album. Zbog faktora iznenađenja bila sam još više oduševljena, i u filmu se vidi kako vrištim i skačem, što nije bilo glumljeno. Ostali su bili dobri, ali ja ionako nisam imala previše utjecaja na bendove koji će biti u filmu. Sve njih izabrao je Michael Winterbottom, koji bi nas onda obavijestio kada su koncerti i gdje moramo biti.

Moj glazbeni ukus inače je dosta različit od onoga što je prezentirano u filmu, posebno kada su u pitanju Black Rebel Motorcycle Club, koji su previše očit bend, kao i Super Furry Animals. Ja više volim glasnu i agresivnu glazbu, kao na primjer drum'n'bass ili noise.

Nažalost, glazbeni aspekt filma većinom je ignoriran, i drago mi je što me to pitaš jer smatram da su scene na koncertima jednako važne kao i one kada su glavni likovi sami u spavaćoj sobi. Muzika i seks izuzetno su komplementarni.

U sceni na plaži Matt se skine gol i utrči u ocean kako bi Lisi izjavio ljubav. To je jedini put da se u filmu spominje ljubav, iako se on bavi ljubavnom vezom dvoje ljudi.

– Prava ljubav je putovanje koje može trajati godinama. Oni su bili zaljubljeni jedno u drugo, ali se nisu voljeli. Njihov je odnos više bio zasnovan na požudi i zaljubljenosti, koja je u određenom trenutku vrlo jak osjećaj; čovjek je spreman preseliti se u drugi grad, promijeniti religiju, ne može sebi zamisliti život bez te osobe, ali nakon nekoliko tjedana to nestaje. Ljubav, pak, traje.

Reakcije tabloida

Kolike su sličnosti i razlike između tebe i Lise, lika koji glumiš?

– Nemamo istu ličnost, ali dijelimo isti smisao za humor. Kako u scenariju nije bilo precizirano kakva je Lisa, imala sam priliku osmisliti je od početka do kraja. Michael Winterbottom htio je da ubacim što više sebe u Lisu, posebno neke anegdote koje je čuo da pričam na setu, ali i to sam modificirala. Ispričala sam istu anegdotu rekonstruirajući je iz Lisina gledišta.

Problem je bio što sam za vrijeme snimanja često znala ostati u liku, a Lisa je ponekad vrlo otresita i egoistična, tako da su neki ljudi ni krivi ni dužni osjetili tu stranu njene ličnosti.

Nisam izmislila cijeli njen život, nisam znala odakle je, gdje je odrasla, a nisam ni razmišljala o tome što će biti s njom nakon kraja priče koja je prikazana u filmu. Ali sam zato jasno odredila njen karakter, stav prema životu, koji je tipičan za mlade studentice na razmjeni, koje znaju da imaju ograničeno vremensko razdoblje te neustrašivo pokušavaju iskusiti što više.

Je li ti smetalo što je priča o njihovoj vezi ispričana kroz Mattove oči, iz muške perspektive?

– Ne, jer bila je to ipak prvenstveno priča o Mattu. A tu je i seks. Muškarci su mnogo više opsjednuti seksom, naročito u određenim godinama. Naglasak na seksu uvjerljiviji je kada je ta ljubavna veza prezentirana kroz Mattove oči jer to je očito ono što je njemu kao muškarcu ostalo u sjećanju.

Film* 9 pjesama *izazvao je tabloidsku hajku u Velikoj Britanija, s naslovima poput* Bible-belt Mom's Fear For Her Sex Movie Daughter. *Kako si se nosila s time?

– Prvo pravilo je prihvatiti da se ono što se pojavilo u tabloidima ne može uspješno demantirati koliko god nevjerojatno bilo. U vezi s tim specifičnim naslovom radilo se o tome da je jedan novinar nazvao moju majku i insinuirao kako sam završila u bolnici nakon prometne nesreće, i onda je njenu zabrinutu reakciju prenio kao komentar na moju ulogu u filmu. Njene su riječi, dakle, bile potpuno izvučene iz konteksta. Ali imam dobar odnos s majkom, koja me podržava u karijeri, tako da meni osobno to nije zasmetalo, osim činjenice da su nju uznemiravali. U jednom su trenutku tabloidi prešli granicu, ali sada se situacija smirila i ljudi se opet koncentriraju na film.

Prava ljubav je putovanje koje može trajati godinama. Oni su bili zaljubljeni jedno u drugo, ali se nisu voljeli. Njihov je odnos više bio zasnovan na požudi i zaljubljenosti, koja je u određenom trenutku vrlo jak osjećaj; čovjek je spreman preseliti se u drugi grad, promijeniti religiju, ne može sebi zamisliti život bez te osobe, ali nakon nekoliko tjedana to nestaje. Ljubav, pak, traje

Ženska moć

Brineš li se da će ova uloga zbog eksplicitne seksualnosti obilježiti cijelu tvoju karijeru?

– Ne, jer to je moja prva uloga i imam još mnogo toga za uraditi. Trenutačno snimam film *Bob's Not Gay*, a trebam i ponovno raditi s Michaelom Winterbottomom. S druge strane, ovo je odlična uloga i ako me se bude pamtilo samo po njoj, neće mi biti krivo.

Jedan od najupečatljivijih trenutaka u filmu jest Lisino samozadovoljavanje vibratorom.

– Da, to je njen način da pokaže Mattu kako može bez njega, kako on nije nezamjenjiv. Iako je film ispričan iz muške perspektive, Lisa je vrlo samostalna i svojeglava osoba koja zna na odgovarajući način izraziti svoju moć. Ona nije podređena Mattu, nego je ustvari on podređen njoj, jer on je taj koji se ne može osloboditi njihove veze. Lisa nema potrebu sjećati se i tako pokušati ponovno proživjeti izgubljeno, nego ide dalje naprijed. z

glazba

Istraživanje prostornih i vremenskih poveznica

Trpimir Matasović

Premda ovaj put nije bilo tako zvučnih imena kao lani, i ovogodišnji je festival protekao u znaku snažnih umjetničkih osobnosti, odreda glazbenika koji, iako ne uživaju toliko izdašnu potporu diskografske industrije, ipak pripadaju samom vrhu europske ranoglazbene reproduktive

Uz program 2. zagrebačkog baroknog festivala, Zagreb, od 2. srpnja do 1. kolovoza 2005.

Prvim izdanjima novih festivala obično se može progledati kroz prste za početničke greške u koracima, ako nisu baš katastrofalne. Do treće godine programska se pak koncepcija uglavnom stabilizira i uhoda, tako da sljedeća godišta prelaze u rutinu i za organizatore i za publiku. No, drugo je po redu izdanje svakog festivala najteže i jednima i drugima – priređivači još uvijek preispituju prvotne odluke, ali publika više ne prašta grijehe tek tako. Ne čudi stoga da je ovogodišnji, drugi po redu Zagrebački barokni festival imao određenih posrtaja, premda više koncepcijske nego kvalitativne naravi. Jer, premda je onaj prvi bio svakako jedan od najznačajnijih kulturnih događaja prošle godine, nabijen tempo kakav su tada nametnuli organizatori iz Koncertne direkcije Zagreb nisu više mogli pratiti ni oni sami. Stoga je kvaniteta ustupila mjesto kvaliteti, a rupe u programu popunjavale su se ponovno uskrslim Zagrebačkim ljetnim večerima, u koje se utrpalo sve što se našlo pri ruci, a nije se uklapalo u ZABAF.

Pritom, doduše, iznenađuje što su u program Zagrebačkih ljetnih večeri uvršteni i programi koji su mirne duše svoje mjesto mogli pronaći i u okviru ZABAF-a. Jer, ako se iz baroknog okvira iskoračilo u prošlost dvama koncertima srednjovjekovne glazbe (ansambli Dialogos i Schola: Machaut), onda se na isti način moglo iskoračiti i u mlađa razdoblja, posebice ako se zaista željelo (kao što je najavljivano) istraživati najave i odjeke baroka u drugim razdobljima. U tom smislu nekoliko bi se koncerata Zagrebačkih ljetnih večeri posve logično uklopilo i u ZABAF: ansambli Trio Pleyel i Concilium Musicum iz Beča izvodili su glazbu pretklasike i klasike, i to čak na izvornim instrumentima i na povijesno obaviješten način, a, s obzirom na njihovo bavljenje odjecima baroka, u isti su kontekst mogli biti smješteni i recitali orguljaša Marija Penzara i Alena Kopunovića-Legetina.

foto: Demirel Pašalić

Ako se iz baroknog okvira iskoračilo u prošlost dvama koncertima srednjovjekovne glazbe, onda se na isti način moglo iskoračiti i u mlađa razdoblja, posebice ako se zaista željelo istraživati najave i odjeke baroka u drugim razdobljima

Širok raspon škola i pristupa

Usredotočimo li se, međutim, na program onoga što u ZABAF jest bilo uključeno, teško da bi se moglo naći primjedbi. Od svih koncerata tek su oni ansambala Sans Souci i Ausonia na početku bili nešto slabije kvalitete, a isto bi se moglo reći i za oba nastupa Hrvatskog baroknog ansambla. Sve ostalo bilo je uistinu vrhunsko – od duboko ozbiljnih duhovnih koncerata sastava William Byrd i La Poème harmonique sve do živahna Villancica i upravo urnebesna Red Priesta. I premda ovaj put nije bilo tako zvučnih imena kao lani (sjetimo se samo Reinharda Gobela i Jordija Savalla s njihovim ansamblima), i ovogodišnji je festival protekao u znaku snažnih umjetničkih osobnosti, odreda glazbenika koji, iako ne uživaju toliko izdašnu potporu diskografske industrije, ipak pripadaju samom vrh europske ranoglazbene reproduktive. Kronološkim redoslijedom nastupa, Katarina Livljanić, Martin Gester, Pierce Adams, Hervé Niquet, Rebecca Stewart, Catherine Mackintosh, Graham O'Reilly, Vincent Dumestre, Lars Ulrik Mortensen, pa čak i (premda u nešto manjoj mjeri) Peter Pontvik predstavili su tako širok raspon različitih tipova glazbe, nacionalnih skladateljskih škola, pa čak i posve oprečnih interpretacijskih pristupa. Pritom je svatko mogao odabrati ono što mu je najviše odgovaralo, premda bi pravi glazbeni sladokusci vjerojatno s užitkom odabrali sve.

foto: Demirel Pašalić

Idealni advokati

Za razliku od prošle godine, kada partnerstvo s Nizozemskom nije bitnije utjecalo na profil cjelokupnog programa, ovogodišnja je istovrsna suradnja s Francuskom bitno obilježila čitav festival, usredotočen na temu francuskog baroka. Namjera je priređivača bila ponuditi zagrebačkoj publici širok spektar različitih glazbenih vrsta u tom možda i najsamosvojnijem "nacionalnom" segmentu unutar korpusa glazbe 17. i 18. stoljeća, u čemu se manje-više i uspjelo. Nedostajala je jedino neka cjelovitija operna izvedba, no, s obzirom na ipak primarno komoran profil ZABAF-a, to i ne treba smatrati osobitim propustom, posebice s obzirom na to da su odlomci iz pojedinih opera bili zastupljeni na nekoliko koncerata.

Doduše, s uvjetno rečeno najatraktivnijim dijelom opusa francuskih majstora, onim orkestralnim, nije bilo previše sreće. Jer, relativno je zanimljiv izbor iz vokalnih i orkestralnih brojeva Lullyjevih i Rameauovih opera u interpretaciji belgijskog ansambla Ausonia zazvučao uglavnom suhoparno, a slično bi se moglo reći i za program suita u interpretaciji Hrvatskog baroknog ansambla, koji čak ni odličan dirigent Hervé Niquet nije uspio bitnije probuditi iz njegove uobičajene letargičnosti. Scenska je glazba tako, pomalo paradoksalno, najuvjerljivije bila zastupljena u svom reduciranom, komornom obliku, koji je predstavio našoj publici već od lani znani Purcell Quartet, ovaj put nadopunjen zanimljivim izborom koreografija u interpretacijama specijalista za barokni ples Ane Yepes i Nicka Nguyêna.

No, drugi su aspekti francuske glazbe bili predstavljeni na uistinu vrhunski način. Tako su već spomenutom Hrvatskom baroknom ansamblu obraz osvjetlali flautist Dani Bošnjak i čembalist Krešimir Has izborom francuskih sonata, dok se ansambl Le Parlement de la Musique, predvođen čuvenim Martinom Gesterom, pokazao idealnim advokatom osebujna opusa skladateljice Elisabeth Jacquet de la Guerre. U interpretacijske vrhunce čitavog festivala valja pak ubrojiti dva koncerta duhovne glazbe koje su pripremili Graham O'Reilly i Vincent Dumestre sa svojim sastavima William Byrd i Le Poème Harmonique.

Proširivanje interpretacijskih okvira

Nefrancuski dio programa ponudio je raznolike sadržaje i još raznolikije interpretativne pristupe. Barokni orkestar Helsinki pod ravnanjem Aapa Häkkinena i Barokni orkestar Europske unije, koji je vodio Lars Ulrik Mortensen, predstavnici su određene *srednje struje* u povijesno obaviještenom pristupu ranoj glazbi. Oni tako taj pristup dosljedno slijede, ali bez značajnijih iskoraka u interpretativnu vlastitost. Pa ipak, Barokni orkestar Europske unije pritom je ipak bitno intrigantniji, kako zbog živahne geste svog dirigenta tako i zbog činjenice da je sastavljen od redom mladih glazbenika, koji, k tome, povijesno obaviješteni pristup nisu počeli učiti u kasnijim stadijima svoje karijere, nego su mu se posvetili manje-više od samih početaka profesionalnog bavljenja baroknom glazbom. Osim toga, nastup tog ansambla imao je i dodatnu atrakciju u obliku mezzosopranistice Renate Pokupić, koja je zablistala u interpretacijama Händelove kantate *Ah! crudel* i bravurozne arije *Dopo notte* iz opere *Ariodante* istog skladatelja.

Tri su koncerta, svaki na svoj način, zanimljivo propitivala odnos barokne glazbe s glazbom drugih razdoblja i/ili tipova. Orguljaš Gunnar Idenstam istraživao je tako mogućnost baratanja švedskim folklornim napjevima (velikim dijelom upravo iz barokne ere) u kontekstu orguljske improvizacije Bachova tipa, dok je ansambl Villancico glazbu latinoameričkog baroka s našim vremenom povezao podcrtavajući one njene elemente koji su se do danas zadržali u tradicijskim glazbama tog dijela svijeta. U proširivanju interpretacijskih okvira najdalje je pak otišao flautist Pierce Adams sa svojim ansamblom Red Priest. Polazište mu pritom jest povijesna obaviještenost, čija su načela svi članovi ovog kvarteta očito itekako dobro svladali; međutim, ona je tek odskočna daska za često vrlo smiona agogička rješenja, pa čak i ubacivanje citata i parafraza nekih mlađih glazbi. Nema sumnje da u tim iznimno duhovitim (re)interpretacijama nemalu ulogu ima i potreba za zabavljačkim karakterom svirke. No, čak se i iza najkontroverznijih intervencija u notni tekst (poput ubacivanja teme Elgarova *Koncerta za violončelo* u Corellijevu sonatu *La Folia*) krije itekako temeljito promišljanje barokne glazbe i nekih njenih danas (namjerno ili nenamjerno) zanemarenih osobina.

foto: Demirel Pašalić

Uvlačenje u asketski svijet

Premda to može zvučati kontradiktorno u odnosu na naziv festivala, među najuspješnijim su koncertima ovogodišnjeg ZABAF-a i dva na kojima se izvodila srednjovjekovna glazba. Katarina Livljanić tako je s ansamblom Dialogos još jednom u Zagrebu predstavila svoj projekt *Tondalova vizija*, dok je Rebecca Stewart (koja je već gostovala na prvom ZABAF-u) sa sastavom Schola: Machaut izvela *Messe de Nostre Dame* Guillaumea de Machauta. Polazeći od nama danas dalekih, pa čak i donekle hermetičnih glazbi, obje glazbenice uvlače slušateljstvo u vlastiti glazbeni svijet, koji, doduše, jest nadasve asketski oblikovan, ali je istovremeno neodoljivo privlačan i upravo iznenađujuće komunikativan. Razloge tome valja i opet potražiti u njihovu istraživanju poveznica s drugim, današnjoj publici donekle bliskijim glazbenim prostorima i vremenima. Katarina Livljanić se tako čak ni u izboru napjeva za svoj projekt ne ograničava uskim prostorno-vremenskim okvirom, nego, naprotiv, okuplja glazbu u rasponu od pet stoljeća i iz raznih umjetničkih, ali i folklornih tradicija srednjovjekovne Europe. Heterogena je građa, međutim, okupljena oko zajedničke dramaturške potke, hrvatskog prijevoda mistične *Tondalove vizije*, koji se donosi čas recitacijom, a čas vokalnom improvizacijom što slijedi srednjovjekovne, uglavnom glagoljaške obrasce.

Rebecca Stewart, pak, u svoje čitanje Machautove *Messe de Nostre Dame* unosi sve svoje znanje o izvodilačkoj praksi rane francuske polifonije, pri čemu je duboko svjesna u koliko se iznenađujuće velikoj mjeri improvizacijski obrasci, ali i ritamska struktura Machautove *Mise* nadovezuju na razne tradicijske prakse, i to ne samo europske, nego čak i dalekoistočne. Ona pritom potpuno svjesno prepoznaje i podcrtava razne glazbene arhetipske modele, koji i s današnjim slušateljstvom izravno komuniciraju, što na svjesnoj, što, još i više, na podsvjesnoj razini.

foto: Demirel Pašalić

Opasne lovorike

Ipak, usprkos svim dosad izrečenim pohvalama, ne treba misliti da je sa ZABAF-om baš sve ružičasto. Primjerice, dok je lani publika hrlila na ovaj festival, ove su godine brojni koncerti bili poluprazni. Pritom nikakva ni utjeha ni opravdanje nije činjenica da je tako ljetos bilo sa svim kulturnim manifestacijama u Zagrebu. Za sljedeće izdanje ZABAF-a Koncertnoj direkciji zadatak stoga neće biti nimalo lak. Za početak, treba vratiti publiku, zadržati kvalitetu, ali i osmisliti nove sadržaje. Jedno od krucijalnih pitanja pritom je i ono hrvatske glazbe i glazbenika. Kako će nagodinu tema festivala biti glazbeni kontakti Hrvatske i Italije, za svaku je pohvalu to da će djela Lukačića i Uspera, kako se najavljuje, izvoditi vrhunski svjetski ansambli. No, svakako bi trebalo poraditi i na profiliranju domaćih izvođača jer nam se trenutno sve manje-više svodi na Hrvatski barokni ansambl, što, u nedostatku kvalitetne umjetničke konkurencije i kompetitivnosti, baš i nije neka velika sreća. Zamrlo je i otkrivanje nepoznatih stranica domaće barokne baštine, premda nije da ih nema. Sve u svemu, pred organizatorima je ZABAF-a još puno posla. Prva dva izdanja ovog festivala jesu bila kvalitetna, ali na lovorikama ne treba zaspati. Ova zemlja ionako je prepuna onih koji to već godinama čine. ■

k

25 fps

Festival 25 fps, prvi međunarodni festival eksperimentalnog filma i videa, koji će se održati u zagrebačkom Studentskom centru od 21. do 25. rujna svoj program temelji na važnoj tradiciji tog danas najizazovnijeg filmskog žanra. Ovaj je temat posvećen pokušajima njegova definiranja u tekstovima teoretičara Eda Hugetza i Freda Campera te predstavljanju jednog od pionira toga žanra, Takahika Iimure. Kako se danas u svrhu što (ne)sretnijeg defineniranja eksperimentalnog filma listi nazivlja neskriveno pridružuju i *digitalni* i *hibridni*, zbog animacije kao neophodnog izvedbenog alata u takvim filmovima odabrana su braća Quay, autori koji su klasičnom animacijom stvorili neke od najradikalnijih filmove današnjice te razgovor se Nicolasom Schmerkinom, koji u Zagreb stiže s bogatim programom najnovijih hibridnih radova. z

POGRAM ***25 FPS***

SRIJEDA 21. 9.
16.30-18.00 MM
VIDEODROM - Izbor radova iz TV emisije Videodrom (HRT 1., Program za kulturu, 2002-2004.)
18.30-20.30 MM
PREDAVANJE: HRVOJE TURKOVIĆ - O hrvatskom eksperimentalnom filmu i umjetničkom videu uz projekciju
21.00-22.30 KINO SC
OTVARANJE / SELEKCIJA I: Tvorci hibrisa / Hybris Creators
22.30 – AULA &TD-a
Poslije 25 sličica u sekundi...
ČETVRTAK 22. 9.
16.30-18.30 KINO SC
RETROSPEKTIVA: JAPAN I. - Najbolje iz japanskog arhiva eksperimentalnog filma, uz uvodnu riječ selektora programa Keijija Aiuchija
19.00-20.30 KINO SC
LABO – Izbor iz programa digitalnih radova s francuskog festivala kratkoga filma u Clermont-Ferrandu po izboru programskog direktora Calmina Borela
21.00-22.30 KINO SC
SELEKCIJA II: Strukture u vremenu / Structures in Time
22.30 – AULA &TD-a
Poslije 25 sličica u sekundi...
PETAK 23. 9.
16.30-18.00 KINO SC
AUTOUR DE MINUIT – Predstavljanje Autour de minuit iz Pariza, produkcijske i distribucijske kuće koja postavlja nove standarde u spoju animiranog, eksperimentalnog i igranog filma uz uvodnu riječ Nicolasa Schmerkina
18.30-20.30 KINO SC
RETROSPEKTIVA: SAD / PREDAVANJE FRED CAMPER – Posljednji radovi Stana Brakhagea, Jonasa Mekasa, Roberta Breera i radovi američkih autora koji se dosad nisu predstavljali u Europi prema izboru čikaškog teoretičara Freda Campera
21.00-22.30 KINO SC
SELEKCIJA III: Slika riječi / Pictoverbal
22.30 – AULA &TD-a
Poslije 25 sličica u sekundi...
SUBOTA 24. 9.
16.30-18.00 MM
RETROSPEKTIVA: HRVATSKA – Najbolje iz hrvatskog arhiva eksperimentalnog filma i videa prema izboru Hrvoja Turkovića
18.30-20.30 KINO SC
RETROSPEKTIVA: JAPAN II. – Izbor japanskog eksperimentalnog filma i videa (1999-2005.) uz uvodnu riječ jednog od autora, Ichira Sueoke
21.00-22.30 KINO SC
SELEKCIJA IV: Preoblikovanja habitata / Morphing Habitat
22.30 - AULA &TD-a
Poslije 25 sličica u sekundi – dodjela nagrada
NEDJELJA 25. 9.
17.00-18.00 MM
Projekcija 5 najboljih filmova festivala

Eksperimentalni video

Ed Hugetz

Rat s komercijalnom televizijom postao je nepresušnim izazovom generacijama eksperimentalnih videoumjetnika od 60-ih godina 20. stoljeća naovamo koji su se nošeni McLuhanovom tezom o mediju kao poruci nadali da će izgraditi *globalno selo* uz pomoć alternativnih uporaba telekomunikacija

Eksperimentalni video, videoumjetnost, elektronička umjetnost, alternativna televizija, *community* video, gerilska televizija, kompjuterska umjetnost: to su samo neki od pojmova koji se koriste za skupinu radova koji su se počeli pojavljivati u SAD-u šezdesetih godina 20. stoljeća. Svakako je najvažnija od tih oznaka - *eksperimentalni*. Glavni cilj tog videopokreta u proteklih 30 godina jest promjena, ostvarena uz pomoć strategije eksperimentiranja. Dosljedna meta te promjene bila je i jest televizija – komercijalno poduprta, mrežno emitirana, mainstream televizija – čiji je uspjeh u masovne publike posljedica ponavljanja dokazanih formula više nego estetskih, ideoloških ili industrijskih inovacija ili eksperimentiranja. Riječ je možda o sposobnosti komercijalne televizije da tumači nesigurni svijet u kontekstu poznatih konvencija, što je čini ključnim dijelom svakodnevnog života u Americi. I upravo ta skupina poznatih tumačenja postaje izazovom za eksperimentalne videoumjetnike.

U knjizi *Expanded Cinema* (1970.) vizionar medija Gene Youngblood kaže da "komercijalna zabava radi protiv umjetnosti (eksperimentiranja), izrabljuje otuđenje i dosadu javnosti održavajući sustav uvjetovanih reakcija na formule". Youngbloodov manifest ide i dalje tvrdeći da svaka zajednica zahtijeva eksperimentiranje kako bi preživjela. Zaključuje tvrdnjom da je "umjetnik uvijek anarhist, revolucionar, tvorac novih svjetova koji se neprimjetno približavaju stvarnosti".

Demistifikacija televizije

Jedan od prvih videorevolucionara bio je umjetnik rođen u Koreji, Nam June Paik. Kada je 1964. godine došao u SAD, Paik je već želio povesti revoluciju eksperimentalnog videa. Jedan od njegovih prvih radova, *TV Magnet* iz godine 1965. poticao je publiku da još jednom preispita *televiziju*. Paik je uzeo komad namještaja, televizijski prijemnik, i promijenio njegovo značenje predstavljajući ga kao skulpturu. Demistificirao je televiziju izmjenjujući magnetski polaritet katodne cijevi, pokazujući da linije svjetla na ekranu očito kontrolira velik magnet na vrhu uređaja, a ne neka magična veza sa *stvarnim svijetom*. Što je najvažnije, promijenio je ulogu gledatelja od pasivna konzumenta u aktivna stvaratelja, dopuštajući mu interakciju s uređajem, da micanjem magneta sudjeluje u stvaranju uzoraka svjetla na ekranu.

Paik se također smatra zaslužnim za kupnju prvog Sony Portapaka, prvog istinski prijenosnog videorekordera godine 1965. Uobičajeno je da se Sony Portapak i neizmijenjeni televizijski prijemnik povezuju sa začecima eksperimentalnog videa. Prvi su put niska cijena Portapaka i njegova pokretljivost pružili eksperimentalnim umjetnicima pristup sredstvima televizijske proizvodnje. Priča kaže da je Paik naišao na teretni brod u njujorškoj luci, ukrao s njega Portapak, provezao se gradom u taksiju snimajući noćne ulične scene, uključujući posjet pape Pavla VI.

No, Paik nije radio sam. Godine 1964., iste godine kada se Paik preselio u SAD, Marshall McLuhan objavio je knjigu *Understanding Media*. Njegova izjava da je *medij poruka* postala je ključnom lozinkom za Paika i generaciju eksperimentalnih videostvaratelja koji su se nadali da će osmisliti i izgraditi *globalno selo* uz pomoć alternativnih uporaba telekomunikacija.

Videoanarhisti

Mnogi su od tih videoumjetnika slijedili tradiciju avangardnih filmskih redatelja želeći definirati jedinstvena svojstva svojega medija. Do ranih sedamdesetih eksperimentalni videoredatelji pokušavali su pronaći načine da izdvoje jedinstvena obilježja elektroničke slike videa. Počinje se pojavljivati obilje tehničkih uređaja, a najupečatljiviji među njima bili su razni sintesajzeri boje. Paik je razvio jedan takav sintesajzer u suradnji sa Shuya Abeom, a svoje su inačice sastavili Stephen Beck, Peter Campus, Bill i Lousie Etra, Stan VanderBeek i Walter Wright. Ti su sintesajzeri omogućavali umjetnicima da rade izravno s materijalima televizijskog prijemnika. U središte pozornosti uveli su sjajnu televizijsku površinu sastavljenu od sićušnih točkica nazvanih pikselima. Kontroliranjem napona i frekvencija umjetnici su mogli mijenjati boju i jačinu fosfornih piksela. U tom procesu preusmjeravali su gledatelja od predstavljačkih obilježja televizije prema njezinim moćima apstrakcije, do oblika i uzoraka sličnih onima u modernom slikarstvu.

Nijedan eksperiment nije bio sustavniji u svojoj potrazi za jedinstvenim obilježjima i jezikom videa od onoga Steine i Woodyja Vasulke. Vasulke su u New Yorku utemeljili studijsko izložbeno-dvoransko sastajališno mjesto The Kitchen, kao mjesto eksperimenata u videu, plesu i glazbi. Woody Vasulka je kao predavač na njojurškom državnom Sveučilištu u Buffalu utemeljio videokolegij koji je uključivao i matematiku televizije. Radeći najprije s analognim signalom i učeći kako ga preobraziti u digitalni elektronički signal, Vasulka i njegove kolege otvorili su dijalog između umjetnikove mašte i unutarnje logike televizijskoga prijemnika. Elektronički rječnik i gramatika polagano su se počeli pojavljivati i oblikovati djela kao što su *The Commission* (1983.), u kojemu su elektronički slikovni kodovi upotrijebljeni kako bi virtuoznosti violinista Niccoloa Paganinija dali vizualnost narativnim elementima.

No, za mnoge druge videoeksperimente bit videorevolucije nije počivala unutar stroja, u njegovim tehničkim ili formalnim obilježjima. Ti su *videoanarhisti* umjesto toga odgovorili na marksistički poziv za nacionalizacijom sredstava proizvodnje. Njihovo tumačenje McLuhanove poznate fraze bilo je to da kontrola medija određuje značenje poruke, a sve dok korporativna Amerika kontrolira komercijalnu televiziju, poruka će biti ista – *troši*. Sony Portapak dao je tim redateljima priliku za stvaranje. Nije bilo važno što je Portapak proizvodio crno-bijelu sliku niske rezolucije ili to što je vrpcu bilo gotovo nemoguće montirati, a ni to što je opremu prodavala velika korporacija. Bila je to konačno tehnologija koja je osiguravala ustavnom jamstvu *slobode govora* mjesto na televiziji. Federal Communications Commission (FCC) ojačala je viziju medijske demokracije zahtijevajući od kompanija kabelske televizije da osiguraju programe s besplatnim pristupom ako žele zadržati franšize, a ti su besplatni programi često osiguravali distribuciju i izložbena mjesta za eksperimentalne videoredatelje.

Medijska demokracija

Karizmatski vođa George Stoney, koji je radio u programu *Canada's Challenge for Change*, okupio je mlade videoumjetnike oko cilja medijske demokracije. Tijekom sedamdesetih javni centri, medijski centri i videokolektivi proširili su se po čitavoj zemlji. Njihova su imena ukazivala na utopijske namjere: Top Value TV (TVTV), People's Video Theater, Alternate Media Center, Videofreex, Global Village, Video Free America, Portable Channel, Videopolis i Paper Tiger. Te su skupine, a i mnoge druge, hranile pokret. Global Village je počeo festival, The Kitchen je bio domaćin First Women's Video Festivala, a Paper Tiger organizirao je kabelsku mrežu od oko 400 satelitski povezanih mjesta. Deep Dish Television, kako je mreža nazvana, još postoji i emitira kontroverzne emisije o pitanjima cenzuriranja umjetnosti, Zaljevskoga rata i AIDS-a.

Kako se u SAD-u u osamdesetima i devedesetima proširila konzervativnija društvena klima, zamisao o davanju pristupa sredstvima proizvodnje narodu izgubila je veći dio svog utjecaja na javnu politiku. FCC je odbacio zahtjeve za besplatnim pristupom, a Telecommunications Act iz 1995. godine ostavlja dojam da je mogućnost javnog pristupa uvelike oslabljena.

Ipak, ni pokret za istraživanje televizijskog prijemnika ni pokret za stvaranje demokratičnijih medija nisu ostali nezapaženi od mainstream televizije. U stvari, američki sustav javne televizije (Public Broadcasting Service) sudjeluje u misiji davanja prostora alternativnim glasovima, inovacijama i emitiranja kontroverznih sadržaja. Te bi smjernice, činilo se, učinile PBS prirodnim forumom za eksperimentalni video. Iskustvo je, međutim, pokazalo drukčije.

Pop TV

U ranim sedamdesetima producent WGBH-a Fred Barzyk utemeljio je New Television Workshop u Bostonu. Barzyk je umjetnicima ponudio uporabu poluinčnog videa kvalitete nedovoljne za emitiranje (Portapak nije udovoljavao FCC-ovim zahtjevima za zatamnjenje) i zatim je prikazao njihov rad u emisiji *Artists' Showcase*. Uslijedila su i druga PBS-ova mjesta zbivanja kao što je WNET-ov TV Laboratory u New Yorku, KQED-ov Center for Experiments in Television u San Franciscu, KTCA-ov Alive From Off Center u Minneapolisu i diljem države prenošene serije, *P.O.V.* Ti su programi cvali u sedamdesetima i ranim

25 fps

Kontrola medija određuje značenje poruke, a sve dok korporativna Amerika kontrolira komercijalnu televiziju poruka će biti ista – *troši*

osamdesetima, a ipak je većina njih danas ukinuta zato što su PBS-ovi programski direktori uvijek bili ambivalentni kada je bila riječ o eksperimentalnim medijima. Smatrali su da povjerenje njihove publike zahtijeva od njih da reagiraju na gledanost poput svojih kolega u komercijalnoj areni, a gledanost eksperimentalnih emisija nikada nije bila velika.

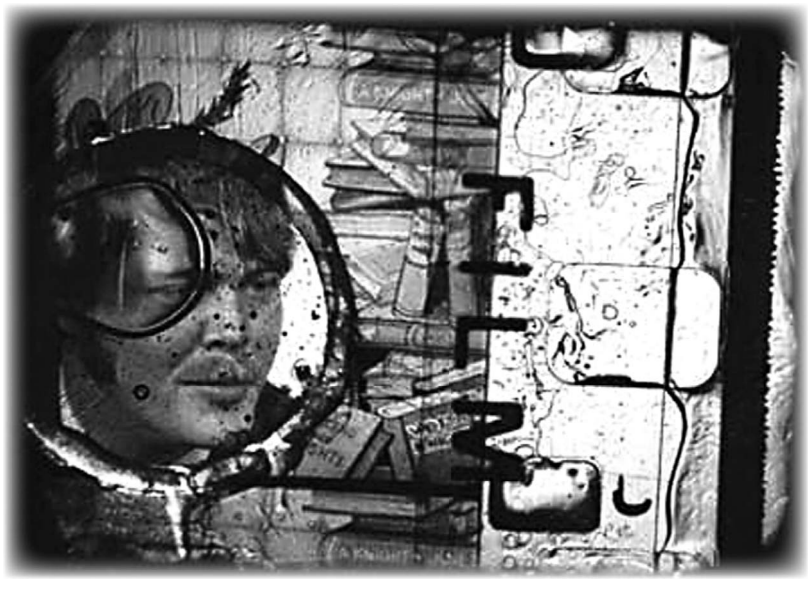
Komercijalne mreže u nekoliko su navrata pokazale zanimanje za eksperimentalistički pokret. CBS je, primjerice, istraživao mogućnost proizvodnje emisije nazvane *Subject to Change* s Videofreexom. Na kraju su rukovodeći ljudi odlučili da je takva emisija *ispred svoga vremena*. NBC-ova emisija *Today* zaposlila je Jona Alperta, jednog od direktora Downtown Community Television Centera u New Yorku. Alpertov osobni *verite* stil s kamerom iz ruke učinio ga je jednim od nekoliko eksperimentalnih umjetnika koji su se mogli kretati amo-tamo između mainstream i alternativnih televizijskih foruma. Zbog toga su ga hvalili i kritizirali, kao i neke druge, poput Johna Sanborna koji je snimao glazbene videospotove za MTV i Williama Wegmana koji je predstavio svoje slavne pse u emisiji Davida Lettermana. Michael Shamberg i Raindance Corporation u svom su izdanju *Guerilla Television* (1971.) upozoravali da "svatko tko misli da je umrežena televizija sposobna za reformu jednostavno ne razumije medije. Standard uspjeha koji zahtijeva 30 do 50 milijuna ljudi može težiti samo homogenizaciji". Pitanje je za mnoge eksperimentatore, dakle, bilo je li David Letterman pretvorio Wegmenove pse, koji su se činili tako jedinstvenima u poluinčnoj crno-bijeloj slici, u *glupave trikove s ljubimcima*.

Kako pokazuje taj primjer, tijekom proteklih triju desetljeća problem eksperimentalnih videoumjetnika bio je kako raditi sa sadržajem masovnih medija a da ih oni ne progutaju. Mnogima se od njih rad unutar mreža pokazao manje zadovoljavajućim od onoga da *televiziju čine začudnom* smještajući je u nove kontekste kao što su muzeji, alternativni prostori i trgovački centri.

Dekolaž svakodnevnice

Nam June Paik i njegova skupina konceptualnih umjetnika Fluxus u šezdesetima su ponovno poveli eksperimentalistički pokret, i to metodom *dekolaža*, koja je počela uklanjanjem televizijskog prijemnika iz njegova poznatog konteksta - doma. No, vjerojatno je najslavnija slika eksperimentalističkog pokreta rad *Media Burn* (1975.) Anta Farma. U tom djelu Cadillac futurističkog izgleda vozi se brzo kroz goruću piramidu televizijskih prijemnika. Čak i gledatelji koji su propustili pravu izvedbu i vidjeli samo fotografiju iz *Media Burna* nisu mogli ne zamijetiti satirični udar Anta Farma na moć i utjecaj komercijalne televizije.

U ranim godinama eksperimentalističkih videopokreta Everson Museum of Art, Whitney Museum, Museum of Modern Art, Long Beach Museum of Art i Walker Art Center počeli su programe videoizložbi. Mnogi od tih radova, često poznatih kao *videoinstalacije*, bili su višekanalni. *Inasmuch as It Is Always Already Taking Place* (1990.) Garyja Hilla bila je šesnaestokanalna instalacija sa šesnaest modificiranih monitora u zidu. Višekanalnost je omogućila umjetniku stvaranje novih okoliša i konteksta. U *Wraparoundu* (1982.) su Kit Fitzgerald i John Sanborn željeli gledatelju dati "svakodnevni zadatak asimiliranja istovremenih informacija i uklanjanja neželjenih". Kao primjer toga koliko je daleko umjetnik spreman ići u remećenju gledateljevih navika, može se navesti postavljanje malog televizora pokraj vrča i čaše vode u radu *Room for St John of the Cross* (1983.) Billa Viole. Violina je namjera bila iznova otkriti – u kontekstu televizijskog doba – iskustvo "ljubavi, ekstaze, prolaza kroz mračnu noć i leta iznad gradskih zidina i planina" koje je u svojoj poeziji opisao mistik iz 16. stoljeća.



Dekonstrukcija stvaranja i konzumiranja slike

Svi su ti radovi umjetnike udaljili od niskobudžetnog i tehnološki manjkava Portapaka. Umjesto toga prihvatili su napredak i novine, osobito u 3/4-inčnom videu u boji i kompjuterskom montiranju i miksanju. Štoviše, budžeti koje su zahtijevale mnoge instalacije vratili su umjetnike u kontekst korporativne mainstream Amerike. El Paso Gas Company i Polaroid Corporation, primjerice, pridonijeli su stvaranju Violina *Room for St John of the Cross*. Nijedan projekt nije bolje simbolizirao ambicije i frustracije eksperimentalnih videoumjetnika koji su učili raditi s komercijalnim svijetom od videozida Dara Birnbauma konstruiran za Rio Shopping Complex u Atlanti. U briljantno zamišljenu nacrtu povezanu s Birnbaumovim iskustvom arhitekture i videa, zid, sastavljen od 25 monitora, bio je golema elektronička oglasna ploča na sredini trga trgovačkog centra Rio. Sliku na monitorima aktiviralo je kretanje kupaca na trgu; prikazivali su slike vijesti CNN-a sa sjedištem u Atlanti i odraze krajolika koji je postojao prije izgradnje trgovačkog centra. Bilješke s pregovora o ugovoru o ostvarenju tog projekta ukazuju na borbu između graditelja nekretnine i umjetnika u pronalaženju zajedničkog jezika u tom projektu. Počevši s konceptom da je "umjetnost rad koji se može unajmiti", pregovori su to preokrenuli i zaključili da umjetnik treba zadržati prava na umjetnost i dopustiti graditelju da se njima koristi. Na kraju je graditelj Charles Ackerman izjavio za časopis *Business Atlanta*: "ovaj će vas centar jednostavno pogoditi u lice idejom da je drukčiji. Kada ga pogledate, pomislit ćete da ne postoje granice mašte. Stvari ne moraju biti onakve kakve su obično".

Do osamdesetih i devedesetih godina eksperimentalni video privukao je novu generaciju umjetnika. Najbolji među njima često su bile žene. Ostali su bili crnci, Hispanoamerikanci, Azijati ili gejevi. Većina njih unosila je u svoje radove društvene i političke ciljeve. Specifično je to da su osporavali strukturu moći bijelog muškarca koja je dominirala mitovima, poviješću, društvom, ekonomijom, umjetnostima i televizijom. Propitivali su čitav narativni okvir s njegovim bijelim muškim junacima koji pobjeđuju mračne antagoniste koji prijete bespomoćnim ženama. Počevši s lećama kamere – koje su opisali kao produžetak muškog pogleda usmjerenog na ženu pretvorenu u robu – dekonstruirali su čitavu strukturu stvaranja i konzumiranja slike.

Govoreći u ime tih umjetnika, Helen DeMichiel, pripovjedačica u *Consider Anything, Only Don't Cry* (1988.), iznosi njihovu strategiju: "Neurotično pljačkam banku slika. Izrezujem, iznova slažem, kolažiram, montiram, dekomponiram, iznova slažem, rušim, rekontekstualiziram, dekonstruiram, rekonstruiram, izlažem, promišljam, iznova kombiniram, slažem, razjašnjavam i vraćam nam slike, značenja, zvukove, glazbu, koje nam otimaju u svakom trenutku naših dana i noći".

Moralno sramotno smeće

U DeMichielinu portretu žene koja pokušava otkriti svoj osobni i kulturni identitet namjera je stvoriti prekrivač sastavljen od slika u rasponu od kućnih filmova do komercijalnih oglasa. U stvari, prekrivač, omiljena metafora feminističkog javnog pristupa umjetnosti, stvarao je u gledatelja percepciju mnogih komada sašivenih zajedno, a ne percepciju monolitna jedinstva proizašla iz konvencionalne pripovijetke. Videoprekrivač je pozivao gledatelja da se upusti u posao umetanja vlastitih asocijacija izazvanih osobnim i javnim slikama, a nije od njega tražio da otkrije autorovu poruku.

Joan Braderman u *Joan Does Dynasty* (1986.) preuzela je ulogu gledatelja vještim ubacivanjem svojih maskiranih slika u prizore sa zvijezdom *Dinastije* Joan Collins. Kada bi bila *u* prizoru, Braderman bi nastavljala svoj komentar o Alexisinu planu da istrgne moć iz Carringtonova patrijarhata. Za razliku od Fluxusova oduzimanja televizijskog prijemnika, Braderman nije željela napustiti poznato područje popularne televizije. Željela je ući u njega, ali pod svojim uvjetima – sa svojim tekstom i slikama. Zapravo, željela je presložiti *televiziju*. Osporavanje hegemonije bijelih muškaraca brzo se proširilo u osamdesetima i devedesetima. Rea Tajiri i Janice Tanaka stvorile su radove kako bi povratile svoja sjećanja i povijest što leži zaboravljena u zatočeništvu azijskih Amerikanaca tijekom Drugoga svjetskog rata. U *Itam Hakin Hopit* (1984.) Victor Masayesva koristio se novom najnaprednijom tehnologijom kako bi slavio važnost svjetonazora Hopi Indijanaca. Edin Velez je u svom *Meta Mayan II* (1981.) upotrijebio usporenu snimku da bi pojačao učinak uzvraćena pogleda Maja Indijanke na američku publiku. Godine 1991. afroamerički umjetnik Philip Mallory Jones počeo je svoj *First World Order Project*, osmišljen da iskoristi globalne *telekomunikacije* koje su stvorile tehnologije poput satelita i interneta. Jonesov se projekt usredotočio na znanje i mudrost što se rađaju iz razlika koje postoje u *drugima*.

Do ljeta 1989. godine *razlike drugih* bile su previše za establišment. Konzervativne političke i kulturne skupine okomile su se na National Endowment for the Arts i njezinu potporu *moralno sramotnom smeću*. Najpoznatiji primjeri bile su fotografije Roberta Mapplethorpea koje su prikazivale brutalne i ekstremne homoseksualne činove. Najozloglašeniji eksperimentalni film/video bio je *Tongues United* afroameričkog gej umjetnika Marlona Riggsa. Gomilale su se kampanje protiv tog hvaljenog djela koje je trebalo biti prikazano u PBS-ovim serijama *P.O.V.* u ljeto 1991. Na kraju su 174 PBS-ove postaje odbile prikazati film. Marlon Riggs sažeo je reakcije mnogih u području eksperimentalne umjetnosti izjavivši: "društvo koje zatvara oči ne može se razvijati, mijenjati ni otkriti što je zaista pošteno u svijetu".

Od Slobode do Velikog brata i natrag

U *Expanded Cinema* Gene Youngblood je pozvao "umjetnika... (da bude)... anarhist, revolucionar, tvorac novih svjetova što se neprimjetno približavaju stvarnosti". Tom pozivu odgovorili su eksperimentalni umjetnici od Nam June Paika do Marlona Riggsa. Znanstvenici poput Youngblooda promatraju eksperimentalistički pokret kao promjenjivu snagu koja stalno prelazi u nove oblike i otkriva dodatne aspekte života i ljudskosti. Kritičari ga vide kao hidru s mnogo glava, a svaka glava kada je odsječena biva zamijenjena dvjema novima. Protej ili hidra? Isto bi se pitanje moglo postaviti i za samu tehnologiju.

Godine 1984. Paik je naslovio svoj satelitski prijenos uživo između Pariza, New Yorka i San Francisca, *Good Morning, Mr Orwell*. Tehnologija *Velikog brata* je stigla. Naravno, nestašna Paikova ambicija bila je pokazati Orwellu kako je tehnologija smiješna i kako jednostavno može biti humanizirana. U knjizi *Being Digital* (1995.) Nicholas Negroponte podupire Paikov optimizam glede ljudi koji aktivno uzimaju tehnologiju da bi ostvarili promjenu. "Učinak telefaksa na događaje na Trgu Tiananmen ironičan je primjer zato što je odnedavno popularno i decentralizirano oruđe bilo upotrijebljeno upravo kada je vlada pokušavala iznova uspostaviti svoju elitu i centraliziranu kontrolu. Internet pruža diljem svijeta raširen komunikacijski kanal koji izmiče bilo kakvoj cenzuri i cvate osobito na mjestima poput Singapura, gdje je sloboda tiska minimalna, a umrežavanje sveprisutno."

To je konačno pravi kontekst u kojemu treba prosuđivati američki eksperimentalistički videopokret. Upravo je želja za slobodom koja je potaknula eksperimente američkih videoumjetnika i mogućnost oslobađanja punog potencijala svih ljudskih bića ono što će ih voditi u eksperimentalne suradnje u budućnosti. Z

S engleskoga prevela Lovorka Kozole. Objavljeno na www.museum.tv/archives/etv/E/htmlE/experimental/experimental.htm

Nicolas Schmerkin

Animacija za 21. stoljeće

Molim vas opišite različite poslove koje radite, a koji su povezani sa svijetom animacije: Nemo Fest, Repérages i Autour De Minuit?

- Pokrenuo sam filmski časopis *Repérages* 1998. najprije kao običan mjesečni časopis koji govori o svim vrstama pokretnih slika, koji recenzira nove igrane filmove, ali piše i o eksperimentalnim filmovima, animaciji, glazbenim promotivnim materijalima i tako dalje. Od 2003. godine časopis izlazi svaka dva mjeseca s DVD-om, koji uređujemo i produciramo: neizdani dugometražni igrani filmovi ili tematske kompilacije kratkih filmova, poput kolekcije. Već smo objavili dva izdanja s animacijama nazvana *Animatic* i dvostruki DVD o *novim slikama*. Počeo sam suprogramirati Nemo Film festival u Parizu s umjetničkim direktorom Gillesom Alvarezom 2000. Godine 2002. festival je postao potpuno posvećen novim eksperimentalnim slikama i animaciji, sličan festivalima kao što su Resfest ili Onedotzero, uključujući performanse uživo i instalacije. Osim toga, zadužen sam za program međunarodnog kratkog filma na Sarajevo Film Festivalu (igrani, eksperimentalni film, animacija) te radim kao kustos na mnogim mjestima u Francuskoj.

Autour de Minuit je produkcijska tvrtka koja se bavi proizvodnjom kratkih filmova. Osnovao sam je 2001. godine. Cilj je tvrtke podupirati projekte koji su estetski inovativni i razvijaju originalne grafičke svjetove sa zgusnutim sadržajem. Hibridizacija - u srcu artističkog pristupa većine djela stvorenih u našoj kući - pruža mogućnost za istraživanje novih ideja i osjeta u plastičnoj likovnoj umjetnosti i stvara filmove kakvi dosad još nisu viđeni. Mogu mirno reći da smo najbolji na tom području zato što smo jedini koji se time bavimo. Od godine 2004. Autour de Minuit također se bavi svjetskom distribucijom animiranih i eksperimentalnih radova.

Razvijena scena kratkog filma

Kako ste se počeli baviti svijetom animacije?

- Nisam se specijalizirao za animaciju. Kao filmski kritičar, programer ili videomontažer bavim se svim vrstama žanrova, duljina i formata. Kao producent i distributer usredotočio sam se na širenje inovativnih filmova, često povezanih s novom tehnologijom i novim načinima pričanja priča, tako da se to često može nazvati animacijom, iako ja više volim govoriti o novim medijima. To je područje na kojem je moja znatiželja kao gledatelja još uvijek intenzivna, zato što smatram da je to područje na kojem se može mnogo istraživati novu estetiku, stvaranje filma budućnosti...

Koji je od tih poslova vaša* gla-vna *gaža?

- Pa, recimo produkcija (sada produciramo pet kratkih filmova istodobno) i časopis s DVD-om (6 izdanja godišnje). No, sve je to povezano; pokušavam izgraditi podzemnu mrežu za odupiranje normi i činim sve s istom vrstom političkog osjećaja.

Koja sredstva financiranja čine kratke filmove poput* Le Régulateur, Flesh, Obras *mogućim?

- Nisam producirao *Le Régulateur*, samo ga distribuiram. *Obras* je možda jedan od prvih francuskih visokobudžetnih eksperimentalnih animiranih filmova produciran unutar sustava: nacionalno (CNC) i regionalno financiranje (Arcadi za pariško regiju) i televizijska pretprodaja kanalu Arte. Svi koji su radili na tom filmu bili su plaćeni, a to nije uobičajeno za animaciju, kao ni za kratke filmove. *Flesh* je polemičniji, i još uvijek čekamo neke odgovore za financiranje, no već sam ga unaprijed prodao Canalu+. Ako bude potrebno, uložit ću vlastiti novac.

Postoji li izrazita, zasebna* francuska *ili* pariška scena animacije*?

- Svakako postoji. Od prije 4-5 godina postoji jedan kolektiv grafičkih dizajnera ili animatora koji se razvijaju ulažući zajedničke talente i resurse da bi stvorili nove slike, poput H5, Pleixa, NoBraina, Machine Mollea. Većina njih radila je samo oglase ili glazbene promotivne materijale, pa sam otišao NoBrainu i H5 da bi počeli razvijati svoje osobne projekte, jer često ne poznaju svijet kratkih filmova i ne znaju kako financirati film.

Kakvo je u Francuskoj tržište za kratke filmove?

- Canal+ emitira mnogo, ali je li to dovoljno da potakne industriju? Ako nije, jesu li kratki filmovi odskočna daska za dugometražne filmove, reklame i tako dalje? Kanal koji podupire većinu animacije jest Arte (francusko-njemački državni kanal), zatim opet Arte, a onda ništa... To katkad nije dovoljno, ali ako dobijete regionalno ili državno financiranje, možemo raditi filmove na znatno lakši način. Scena kratkog filma prilično je razvijena u usporedbi s ostatkom svijeta: mnogo festivala, kazališnih programa ili kratkih filmova emitiranih prije dugometražnih, DVD izdanja, televizijski termini. Ljudi s kojima radim već se bave reklamama ili glazbenim promotivnim materijalima, tako da mogu zaraditi novac i priuštiti si rad na osobnim projektima nekoliko mjeseci bez potrebe da budu dobro plaćeni. Većina njih nema osobito želju režirati dugometražne filmove, ali naravno da neki razmišljaju o tome.

Patrice Carre

Pariški producent, selektor, kustos, distributer i urednik časopisa posvećena animaciji *Repérages*, u povodu gostovanja na festivalu 25 fps u Zagrebu govori o situaciji na francuskoj animacijskoj sceni

Uloga škola

Koji su stilovi danas najistaknutiji među francuskim redateljima animiranih filmova?

- Ono što pokušavam razvijati jest hibridizacija, kombiniranje tehnika radi dosezanja novih vizualnih stilova. No, svatko ima svoj vlastiti stil: H5 se mnogo bave poigravanjem s tipografijom i logotipovima, NoBrain vole graditi i uništavati gradove i tako dalje. Hendrick Dusollier je na granici lijepih umjetnosti, animacije, fikcije i eksperimentalnog. Za razliku od područja igranog filma na kojemu su francuski klišeji još uvijek vrlo snažni (tipa mladić sreće djevojku) animacija je vrlo raznolika, u rasponu od klasičnog stop okvira do potpunog 3D-a ili pokretnog grafičkog dizajna.

Jesu li pojedini redatelji povezani s tvrtkama kao što su Buf ili MacGuffe Ligne u smislu stvaranja filmova ili su te tvrtke samo iznajmljene kao studio?

- Ima onih koje su iznajmljene za studio (uz Micros, La Maison, Duboi, itd.), ali neke se počinju uključivati u produkciju filmova smanjivanjem njihovih troškova, a možda će uskoro ulagati i novac.

Koliko važnu ulogu imaju škole poput Supinfocom ili Gobelins u postojećem međunarodnom uspjehu francuskih animatora ili timova u animaciji?

- Godinama su studenti Supinfocoma izravno bili zapošljavani kao grafički dizajneri ili animatori u velikim francuskim i američkim studijima za specijalne efekte, ali sada im sve brže dosadi raditi na velikim produkcijama i počinju se pridruživati kolektivima. Osim toga, sve više studenata postaje redateljima, a najbolji je primjer Philippe Grammaticopoulos. Te škole ne samo da imaju važnu ulogu u pribavljanju odličnih animatora nego i svojim diplomskim filmovima pune festivale sve boljim i boljim djelima, i to pridonosi promjeni gledateljskih stajališta o animaciji i novim tehnologijama. Tri čovjeka iz Supinfocoma rade na filmu *Flesh*.

Mislite li da su posljedice tih škola toliki timovi za animaciju kao što su Pleix, Oury & Thomas, Bessie & Combe, itd.?

- Da.

Najvrednija francuska djela

Koja su najvrednija djela kratkih animiranih filmova koja su došla iz Francuske proteklih nekoliko godina?

- Na području digitalne tehnologije pioniri su François Vogel (*Les Crabes*, *Trois petits chats*), Alain Escalle (*Le Conte du monde flottant*) i Jérôme Boulbes (*Le Puit*). U novije vrijeme smatram da su filmovi koje imam u katalogu prilično dobri. Na nešto klasičnijem području imate *La Méthode Bourchnikov* (stop animacija oblika), *La Révolution des crabes* (2D, Flash), *Le Portefeuille* (crtani 2D)... *Histoire vertébrale* Jérémyja Clopina, *Tueurs français* i *Tueurs américains* Nicolasa Jacqueta. A iz Supinfocoma ove godine: *Overtime*, *Loop* i nevjerojatni *True Color*.

Koji vas projekt u Autour de Minuit najviše zanima ovih dana?

- Upravo smo završili *Kontrol-Eskape*, djelo mAt&spoNa,dvojca koji se pojavio iz kolektiva NoBrain. To je mračan kratki 3D crno-bijeli film, neka vrsta francuskog *Jo Jo in the Stars*, ali još mračniji... Uskoro će biti završen *The Man Next Door* Chrisa Shepherda (autora filma *Dad's Dead*), film Slinky Picturesa koji koproduciramo, a koji kombinira igrani film i animaciju. Počinjemo animaciju *Flesha*, djela Edouarda Saliera (i počinjemo financirati njegov novi kratki film, *Four*, više grafički, 15-minutni eksperimentalni animirani osobni dnevnik, a zatim i dugometražni, koji kombinira sve). *Logorama* H5-a također treba uskoro početi i također je vrlo uzbudljiv i provokativan. Zatim smo počeli financiranje projekta NoBraina *The Gloaming*, koji će uglavnom biti stop animacija crteža, ali s 3D osnovom da bi pokret kamere bio učinjen potrebnim i složen u After Effectsima. Mnogo projekata, koji su svaki put ambiciozniji u začetku...

Je li svijet francuskog dugometražnog filma isto* toliko usmjeren prema *animaciji kao i svijet kratkoga filma?

- Posljednje djelo koje sam gledao bilo je Chometov *Belleville Rendezvous*.

Je li Sylvain Chomet aktivan član francuskog svijeta animacije?

- On je najprije snimio duži kratki film *La Vieille dame et les pigeons*, ali onda je prestao raditi kratke filmove. Postoji također i odlična scena za dugometražne filmove, s autorima kao što su Jean-François Laguionie, Michel Ocelot ili Jacques-Rémy Girerd (*Kirikou et la sorcière*, *La Prophétie des grenouilles*, itd.). Bila su dva velika pokušaja stvaranja nove tehno-animacije koja su umjetnički propala: *Besmrtnik* Enkija Bilala i *Keana* Chrisa Delaportea i Pascala Pinona...

Koje druge tvrtke produciraju/distribuiraju kvalitetne radove?

- Kada je riječ o produkciji, postojao je Lardux, no oni su vrlo blizu zatvaranju. Viviment Lundi! je prilično dobra produkcijska kompanija sa sjedištem u Bretanji. Premium films (www.premium-films.com) za distribuciju kratkih filmova ima i odjel za animaciju s nekim dobrim radovima.

S engleskoga prevela Lovorka Kozole.

Nicolas Schmerkin (Buenos Aires, Argentina, 1973). Nakon režiranja nezavisnih videoradova utemeljuje francuski filmski mjesečnik *Repérages* (od 2003. uredništvo magazina odlučilo je izdavati i DVD). Od 2000. režira portrete redatelja za televizijsko prikazivanje (*Short circuit*, tjedna emisija na ARTE-u), DVD ili kazalište. Iste godine postaje selektor kratkoga filma za program *Novi tokovi* na Sarajevo film festivalu. Nakon četverogodišnjeg rada na produkciji i međunarodnoj distribuciji za tvrtku Philippea Bobera pokreće vlastitu produkcijsku i distribucijsku kuću Autour de Minuit, usmjerenu na eksperimentalnu animaciju, hibridne i multimedijske radove.

Touch Me

Touch Me Festival – sjecišta umjetnosti, tehnologije i znanosti: "Zloupotreba inteligencije"
08 —> 17. 09. – stara tvornica Badel / organizatori: Kontejner i Multimedijalni institut

Kontejner

Vampiri, leptiri, ovce, zlatne djevojke, poluživa bića i drugi čudesni susreti

Homo Destructivus

"Ja nemam ništa s ljudima, doista ništa."
— Gilles Deleuze

→ Kada je *Touch Me projekt* osmišljen, 2003. godine, zacrtan je koncepcijski okvir - projekt je imao za zadatak prezentirati tehnološki i znanstveno zasnovanu umjetnost. Tehnofetišistička dimenzija takvog koncepta bila je neizbježna - neproblematičan, novim mogućnostima očaran medijski efekt, vezan uz način predstavljanja tih radova, činio je dio gotovo svakog izvedenog izloška/performansa.

U nastavku projekta - *festivalu Touch Me* zanimalo nas je kako to izgleda kada se ta magija koncentrirana oko raznih strojeva i znanstvenih dostignuća te njihovih mogućnosti raščara, te kako takva umjetnost - neizbježna posljedica društva razvijenog kapitalizma, podnosi tematski okvir koji propagira i njen kraj. Naime kritičnost spram suicidalnog tehnofetišističkog društva neizbježno dovodi u pitanje i umjetnost koja koristi tehnološka i znanstvena dostignuća.

Zloguka tema koju smo izabrali "Zloupotreba inteligencije" odnosi se na sve one paranoje vezane uz promišljanje svijeta moguće budućnosti, tj. svijeta sadašnjosti izražene kroz raznovrsne suvremene filozofske koncepte, sociološke analize i filmove. Utjecaj tehnologija i znanosti na ekonomiju, a posredno na prirodu i čovjeka, te pitanje labilne ravnoteže između života i smrti svih živih bića, pa u konačnici i čovjeka najbolji je koncizni filozofsko-sarkastični izljev doživio kroz riječi holivudskog produkta - Agenta Smitha:

"Želio bih podijeliti s tobom uvid do kojeg sam došao tijekom mog boravka ovdje. Sinulo mi je kad sam pokušao klasificirati tvoj vrstu. Shvatio sam da vi zapravo niste sisavci. Svaki sisavac na ovom planetu instinktivno razvija prirodni ekvilibrij s okolinom koja ga okružuje, ali vi ljudi ne. Vi naselite neko područje, razmnožavate se i razmnožavate, dok ne iscrpite sve prirodne resurse. Jedini način na koji možete preživjeti je da se proširite na novo područje. Postoji još jedan organizam na ovom planetu koji slijedi isti obrazac. Virus. Ljudska bića su bolest, rak ovog planeta, vi ste kuga, a mi smo lijek."
— Agent Smith, *Matrix*

Drugim se riječima, ali slijedeći istu neosviještenu kolektivnu suicidalnu logiku ljudske vrste, poslužio tzv. Pariški Vampir. Između Agenta Smitha i Pariškog Vampira ipak postoje dvije izuzetno značajne razlike. Prvo - Pariški Vampir je realan čovjek (pravo ime mu je Nicolas Claux), a ne samo otjelovljenje koncepta. I drugo, ali ne manje značajno, njegov je koncept rezultirao akcijom. Taj ljudožder osuđen je na zatvor radi umorstva:

"Ljudski rod je parazit. Paraziti zaraze svoju okolinu i potpuno joj oduzimaju energiju. Ljudski rod ne prihvaća svoju ulogu unutar prehrambenog lanca. Ljudi žele biti posljednja spona toga lanca. Pokušavaju modificirati svoju DNK, kako bi živjeli dulje. Neki znanstvenici tvrde da će ljudi, kada razviju tehnologiju, kolonizirati druge planete, te ostaviti opustošeni planet Zemlju kako bi zarazili neki drugi. Zvuči li to poznato? To je način na koji termiti naseljavaju svoja staništa. Zahvaljujući industrijskoj tehnologiji, ljudsko se društvo sve više pretvara u insektoidno društvo u kojemu se provodi potpuna kontrola pojedinaca. Da bi postao produktivan član multinacionalnog, korporacijskog društva, svakog pojedinca školuju televizija i ostali oblici kulture."
— Nicolas Claux

Radikalno rješenje problema prenapučenosti planeta, te preopterećenosti biosfere, ali ovaj puta bez nasilja i na dobrovoljnoj osnovi, zastupa i Les U Knight, osnivač Udruge za dobrovoljno izumiranje čovje-

Joe Davis (US)
Molly Ferguson (US)
Filip Hiemann (DE)
Thomas Kaiser (DE)

Višekanalni audio mikroskop/Farma mikroorganizama/Slušljivi arhivi/ Zlatna djevojka/Automobil-gitara
(2005.)

Joe Davis: istraživač suradnik na odsjeku za biologiju pri MIT-u, SAD. Kao umjetnik proveo je opsežna istraživanja na polju molekularne biologije i bioinformatike u svrhu proizvodnje genetskih baza podataka i novih bioloških umjetničkih formi.

Thomas Kaiser: radio je (zajedno s Joeom Davisom) na vizualizacijskim tehnologijama potencijalno iznimne razlučivosti temeljenim na molekularnoj interakciji; prototip slike izrađene od DNK, vitamina, proteina, zlata i srebra; na razvoju teremin mirkoskopa i audio-sintetizirajućeg mirkoskopa; novih višekanalnih audio mikroskopa za zvučna okruženja; stalan rad na transformiranju znanstvenog opažanja.

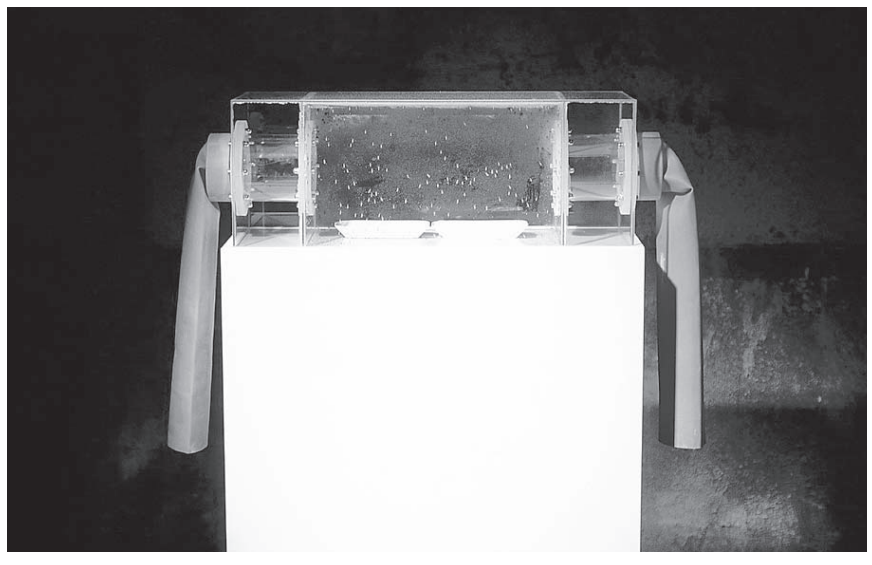
Filip Hiemann: Filip_Unclickables Workspace bavi se umatanjem eksperimentalnih audio i video sučelja, dizajniranih za razne namjene. Surađivao je s mnogim glazbenicima, znanstvenicima i filmskim režiserima na različitim projektima.

→ Slike dominiraju ljudskim komunikacijskim kanalima 21. stoljeća. Pa ipak, najveća koncentracija živčanih stanica ne nalazi se u našim očima, niti u našim genitalijama, već u kohlei unutarnjeg uha. Da je prvi mikroskop otkrio auditivne podatke, naš bi pogled na mikrokozmos bio zvučni utisak. Razmišljali bismo u terminima frekvencija i faza prije negoli u konstruktima dvodimenzionalnih likova koji se trenutno koriste za predočavanje mikroskopskog svijeta. *Audiomikroskop* kao i svi ostali radovi Joa Davisa i njegovog rock'n'roll benda prezentirani na Touch Me Festivalu nadahnuti su osobitim međuodnosima paradoksa i obećanja.

e-mail: **jeodavis@MIT.EDU**
e-mail: **charmschoolforthe hopeless@yahoo.com**
e-mail: **filip_unclickable@ dijgitalriot.de**
e-mail: **tmsk@gmx.de**

Oliver Kunkel
(DE)

Kutija s komarcima
(2003.)



Polazeći od konceptualne umjetnosti, ljudsko tijelo je u fokusu ovog umjetnika - ili njegovo vlastito ili moguće fizičke reakcije njegove publike, koju konstantno poziva na reakciju, izlažući ju emocijama. Oliver Kunkel bavi se temom dijelova tijela, tjelesnih sokova, njihovih sociokulturalnih implikacija, dvostrukih značenja, stvarajući intermedijsku seriju umjetničkih radova.

→ Zatvorena staklena posuda znanstvenog izgleda, kroz koju se može provući ruka, prepuna je komaraca zaraženih HIV-om. Tijekom ljubljanskog umjetničkog festivala biva razbijena. Mediji, policija i nekolicina biologa dolaze istoga trenutka.

http://**www.oliverkunkel.com**
e-mail: **info@oliverkunkel.com**

Touch Me

čanstva. Strategija udruge je dokidanje reprodukcije (dobrovoljno), kako bi se broj ljudi sveo u razumne granice.

"Kada bismo nestali, kada bismo sa sobom ponijeli sve svoje gadosti, svoje domaće životinje i izbrisali svaki trag svojeg postojanja, budite sigurni da nikome ne bismo nedostajali. Štoviše, bit je u tome da bismo time uvelike osnažili životni sustav na planetu. Biosfera bi konačno odahnula."

Ovakve, prema ljudskom rodu radikalno (auto)kritičke koncepte kao odgovore na probleme vezane uz činjenicu da se "za nas i od nas razvija čitav jedan nov oblik prirode" (Jean Luc Nancy), možete čitati na sljedećim stranicama ove kataloga.

BIO/TEHNO/ART

> "Biotehnološka revolucija će svakoga od nas prisiliti da svoje najpouzdanije vrijednosti stavi pred zrcalo i zamisli se nad osnovnim pitanjem o svrsi i značenju postojanja."
>
> — Jeremy Rifkin

Zloupotreba inteligencije, kako smo temu koncipirali, odnosi se manje na radikalna rješenja, a više na umjetničku i teorijsku interpretaciju problema vezanih uz informacijski nadzor, kontrolu i moć, te bioetiku, biopolitiku, ekotehniku i moć. Bavi se svim novim pojmovima povezanim s podivljalim razvojem znanosti i tehnologija.

Bavi se paradoksom svijeta koji je Nancy opisao kao "spoj jednog neograničenog ekotehničkog kontrolnog procesa i iščeznuća mogućnosti za oblike života i/ili zajednički temelj."

Shvativši da je znanstveni laboratorij mnogo bolji i moćniji prostor za rad od ateljea, nekolicina umjetnika koju predstavljamo na ovoj izložbi našla je način kako upotrijebiti znanstvena dostignuća za svoje kreacije. Posebno je zanimljivo u njihovom

...Ljudski rod je parazit. Paraziti zaraze svoju okolinu i potpuno joj oduzimaju energiju. Ljudski rod ne prihvaća svoju ulogu unutar prehrambenog lanca. Ljudi žele biti posljednja spona toga lanca...

radu da, za razliku od znanstvenika (primjerice, iako postoje saznanja koja mogu dovesti do lijeka za rak, moraju istraživati lijek protiv glavobolje jer on donosi novac), ne moraju slijediti korporacijsku logiku. Umjetnici, iz pozicije lišenosti korporacijskog novca imaju priliku za kreativnu etičku opservaciju.

Umjetnik s MIT-a Joe Davis predstavlja pravog izumitelja na području umjetnosti (a i izgledom bi mogao dublirati luckastog izumitelja iz filma *Povratak u budućnost*). *Višekanalni audiomikroskop* i čitava serija audio radova koji ga prate, osim svojom ponekad ludičkom, a ponekad posve 'odvaljenom' crtom, osvajaju i time što ukazuju na neki mogući paralelni smjer razvoja tehnologije i čovjeka koji se nije dogodio, a mogao je. Kakav bi svijet bio da se oslanjamo na čulo sluha koliko na čulo vida? Kakav bi svijet bio da imamo vremenski stroj? Što je bilo prije kokoš ili jaje? - pitanja su filozofične umjetnosti ovog autora.

Dizajnerski potez Marte de Menezes na leptirićima ilustrira rečenicu o prirodi "nastaloj od nas i za nas". Iako se radi tek o pukoj dobroćudnoj, nenasljednoj, dekorativnoj intervenciji, koja uopće nije na nivou gena već tkiva, rad potiče čitav niz pitanja od onih što je sve moguće nad živim bićima (genetički inženjering, kloniranje, eugenika...) do onih što se sve smije činiti živim bićima, tko, zašto, te pod čijim je to nadzorom.

Pitanjem odgovornosti bave se i Tissue Culture and Art Project u kombinaciji s dr. Soniqueom u svom projektu *Life Boat*. Melville, Yona i St. Jacque- sprovode kritičku analizu posjetitelja naše (sup)kulturno-umjetničke manifestacije, koja ima za svrhu osvijestiti pitanja vezana za čitavu seriju novih bića koja nam tek predstoje ili već postoje, ali u laboratorijima. Poluživa bića koja nastaju od DNK samih posjetitelja postaju njihova odgovornost. Što s njima? Tko će ih njegovati? Kakva su njihova prava? Smijemo li si dopustiti trenutke neodgovornosti u svijetu u kojem je bukvalno sve moguće?

INFO/ART

> Moć se u suvremenom svijetu više ne reprezentira kao vidljiva stabilna sila kroz različite oblike spektakla (mediji, arhitektura), već se povukla u kiberprostor gdje može nomadski lutati planetom i uvijek izmicati snagama koje joj se opiru, biti uvijek prisutna tamo gdje ima priliku."
>
> — CAE (Critical Art Ensamble)

Informacijski kapital je suvremeni oblik moći, a sredstvo koje pritom koristi je internet. Nasuprot slatkom i utopijskom obećanju demokracije koje su 'popušili' svi tehnofetišisti, internet danas služi kolanju kapitala i povećanju društvenih razlika, gomilanju bogatstva i obrazovanja u rukama najmoćnijih.

Ljevičarska alternativa kakvu propagira CAE, trebala bi koristiti isto sredstvo za svoje akcije: ljevičari bi u stvari trebali biti hakeri.

No, nisu svi hakeri borci za pravdu i jednakost kao što nisu svi borci za pravdu hakeri. U tom smislu, kaže CAE, bitno je interdisciplinarno povezivanje. Rad u sklopu *festivala Touch Me* nudi upravo takvu suradnju. Omogućuje ljudima koji su početnici u web tehnologijama da interveniraju u vidu izmjene sadržaja na svim bitnim informativnim portalima. *News Reality Development Kit* je mrežni alat koji hakerski tim daje na upotrebu kreatorima alternativnih vijesti i informacija kako bi svoj sadržaj učinili javnim i dostupnim.

Komunikacijsko oružje Ivana Marušića Klifa je telefon. On kao i NRD Van omogućuje publici napad, s tom razlikom da ovaj puta ne moraju svladavati novi alat. No napad nije usmjeren već *random*, tako da vam se s druge strane žice može naći djelatnik predsjedničkog ureda ili domaćica.

Na koji način mediji kreiraju ljudsku percepciju zabilježio je Oliver Kunkel. Patka o HIV-om zaraženim komarcima koji su pušteni na slobodu napuhana je putem medija do neviđenih razmjera, izazvavši paranoju u čitavom gradu. Je li uopće moguće da komarac prenese HIV virus čini se da nikog nije zabrinjavalo. Iako smo svakodnevni svjedoci medijskih sapunica s likovima iz javnog života, s vremena na vrijeme dobro je provjeriti, funkcioniraju li doista.

U svojoj 'rasističkoj' reinterpretaciji filma Ridleya Scotta, Radical Software Group pokazuje na koji način suvremena tehnologija može izmijeniti povijest.

Jedan *reality show* na televiziji u Hrvata više puta u sezoni je nadišao gledanost Dnevnika jer je puk baš zanimalo što sad radi taj i taj u dnevnoj sobi, iako taj baš ništa nije radio. Prosječnost, običnost, dosada koja izbija iz takvih TV emisija čini se baš privlači gledatelje. Eksperimentalna situacija koju predstavlja Siniša Labrović u svom *reality showu* ima za svrhu provjeriti, ukoliko se većina ljudi može poistovjetiti s običnim, prosječnim i dosadnim ljudima iz *reality showa*, da li je to isto moguće s ovcama.

Siniša Labrović
(HR)

Stado.hr
(2005.)

Siniša sam Labrović, rođen u Sinju 1965. u znaku vodenjaka. Dugo nisam imao nikakav profesionalni status, a onda sam naglo 1997. diplomirao hrvatski jezik i književnost u Zagrebu. Danas sam sretno nezaposlen. Teško se koncentriram pa sam se, osim u vizualnim umjetnostima, izražavao i literarno.

→ *Stado.hr* je multimedijalni umjetnički projekt koji parodira *reality show*. Iz ljudske perspektive ovce su neindividualizirane, predstavnice su vrste, a upravo to ih je učinilo pogodnim sudionicama u projektu. One ne znaju kreirati *image* niti se 'predstavljati', ali autor se ipak nada da bi neka od njih mogla postati zvijezda. Gledatelji su odgovorni na dvije razine: prvo kao glasači, a onda i kao dobitnici nagradne ovce, ovce koja je ispala iz natjecanja.

e-mail: **labrovic@net.hr**

William Linn
(US)

Ratne igre
(2005.)

William Linn jedan je od središnjih novomedijskih umjetnika u San Fransiscu. Njegove interaktivne instalacije uključuju video, zvuk, ručno izrađenu i 'nađenu' elektroniku. 1997. osnovao je BOLT (Bureau of Low Technology) koji istražuje osjećaj 'tehnonostalgije' koristeći LOW-BIT elektronske igrajuće konzole koje slave tehnologiju u njezinom najgrubljem i zastarjelom stanju. Poznat je i kao osnivač i ravnatelj blasthaus-a, multidisciplinarne umjetničke organizacije koja je među prvima u SAD-u promovirala novomedijsku umjetnost.

→ Objavljujući video-igru *Battlezone* 1980. godine, Atari je obilježio jako značajan trenutak u povijesti jer se *Battlezone* smatra prvom istinski virtualnom igrom. Američka vojska naručila je verziju ove igre pod nazivom *The Bradley Trainer* koja je bila prva virtualna naprava u službi vojske. Modificirana verzija klasične borbene igre *Battlezone* prerađena je na način da izaziva elektrošokove u tijelu u trenutku pogotka oružjem. Za razliku od drugih igara ili umjetnosti, u *Ratnim igrama* postoje stvarne, bolne posljedice koje su ukotvljene u pravila sudjelovanja.

http://**www.blasthaus.com**
e-mail: **will@blasthaus.com**

k

Touch Me

DANGER/ART

Osim što ćete morati izreći svoje stavove o novim bićima i njihovim pravima, genetskim modifikacijama i sličnim intervencijama u majku prirodu, te se naučiti koristiti internet alatima kako biste mogli mijenjati svijet, izložba na temu Zloupotrebe inteligencije ne bi bila potpuna da ne morate proći i kroz afektivno područje - područje straha, pa možda čak i paranoje.

Ultimativno nerazumijevanje i 'sprdanje' sa suvremenom umjetnošću (u Velikoj Britaniji sprema se *reality show* tko će od običnih smrtnika u dva tjedna postati najuspješniji konceptulani umjetnik), rezultirala je time da je područje umjetnosti područje razmjerno male moći.

Takva pozicija umjetnosti u odnosu na druge discipline nešto oduzima, no također otvara nove prostore. Naši umjetnici, svaki na svoj način u radovima iskorištavaju predrasude o umjetnosti. Koristeći uvriježenu predrasudu o umjetnosti kao mimetičkoj disciplini, svojim posjetiteljima nude komadićak realnosti (Polona Tratnik kroz bionapad, Marnix de Nijs kroz demijuršku snagu destrukcije, William Linn kroz pretvorbu medijatizirane boli u stvarnu, Zoran Todorović kroz prijevaru, te Stahl Stenslie kroz estetizaciju suicidalnih težnji). Njihovi radovi koriste tu 'nemoćnu' umjetničku enklavu kao hakimbejevsku privremenu autonomnu zonu. Ta zona omogućuje socijalni/ komunikacijski susret koji u normalnim okolnostima nije moguć. Provokativan, opasan susret. Susret koji može ozbiljno povrijediti ili promijeniti.

Želja nam je bila da izložba na kompleksnu temu zloupotrebe inteligencije omogući taj susret u deleuzeovskom smislu riječi - kakav nije moguć s ljudima, a moguć je sa stvarima, objektima, umjetnošću.

multimedijalni institut

Simpozij

Taj krhki depersonalizirani svijet makroskopskih kontinuiteta informacija i biomaterija u kojemu obitavamo ispresijecan je rizičnim nastojanjima da se kapitalizira biologija pretvorena u znanje i informaciju, distopijskim žudnjama bezostatne kibernetičke kontrole i nadzora nad društvenim procesima i ponašanjem pojedinaca, hegemonijalnim optimiranjem političkog sustava odlučivanja i konzumerističko-zabavnog kompleksa, razbuktalim projekcijama malevolentnih terorističkih zavjera.

→ Epohalni sklop informacijsko-tehnološkog i biotehnološkog razvoja proteklih godina radikalno je narušio ljudsku pretpostavku razlučivosti osobe od svijeta koji ju okružuje. Makroskopski kontinuiteti, bliskosti i prožimanja su se ukazali gdje je prethodno postojao osjećaj intaktnosti.

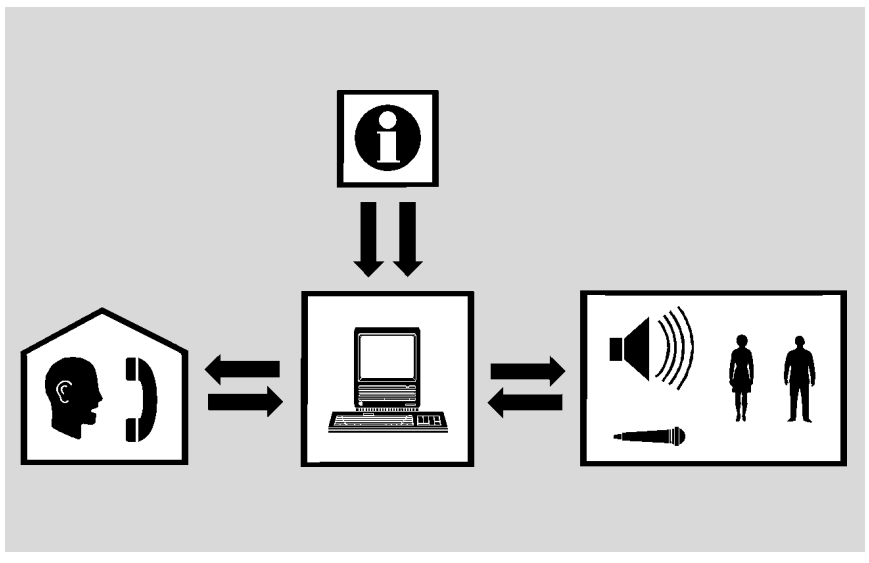
S jedne strane, svjedoci smo apstrakcijske moći informacijske organizacije suvremenih društva da individualna ponašanja izolira i pretvara u podatke, statistički obrađuje, korelira s bazama podataka drugih sustava i bešavno uvezuje s djelovanjima organizacija, državnih organa, globalnih procesa. Statističko koreliranje proizvoda koji se zateknu u vašoj košarici na blagajni supermarketa uvjetovat će oblikovanje ponude, reklamirane kampanje, razmještaj polica, globalne sustave nabave, poteze financijskih institucija ne bi li vam se drugi put kada uđete u supermarket istog tog lanca na drugom kraju svijeta ponudilo upravo ono što vam se tek u tom trenutku učinilo da trebate. Ako ćete pak u supermarketima istog lanca na različitim lokacijama uvijek kupiti proizvod koji se koristi za izradu bombi kućne radinosti koje će slučajno eksplodirati upravo na tim lokacijama uvijek nekoliko dana nakon vaše kupovine, policija će usporedbom nezavisno prikupljanih podataka vaše kreditne kartice, proizvoda u vašoj košarici i vaših prelazaka granica steći osnovanu sumnju da ste vi mogući počinitelj. Tehnologije nadzora ponašanja, statistički obrasci ponašanja, bešavna povezanost različitih vrsta mikropodataka i markopodataka kroz kibernetičke sustave, optimiranje sustava da predviđaju i anticipiraju ponašanja postali su elementima kompleksnog, nemotivacijskog lanca našeg djelovanja na svijet i djelovanja svijeta na nas.

S druge strane, svjedoci smo bioznanstvenog i biotehnološkog otkrivanja zajedničkih supstrata biološke proizvodnje organskog svijeta na kemijsko-biološkoj i moelkularno-biološkoj razini u DNK, proteinima i enzimima gdje se gube oštre granice medu vrstama. Projekti mapiranja genoma, metode genetske modifikacije organizama, uzgoja kultura tkiva, transgenih organizama, proizvodnje humanih hormona i stanica na životinjskim surogatima i druge metode biotehnološke proizvodnje, ali i rizici tehnološki-potpomognutog prenošenja mikroorganizama između udaljenih prostora i udaljenih vrsta, učinili su nedopuštene veze medu vrstama ovjekovječene u predodžbama mutanata, himera i hibrida nelagodnim dijelom svakidašnjeg stanja. I instrumentalni i empatijski aspekti ljudskog odnošenja prema svijetu postali su još zamršeniji otkako je životinja biotehnološkim instrumentaliziranjem došla bliže čovjeku, a čovjek mogućnostima genetičke selekcije bliže instrumentaliziranoj životinji. Štoviše, biotehnološki modus proizvodnje destabilizira čovjekov jedinstveni status među bićima kao proizvodnog subjekta, jer s biomaterijom oruđa za proizvodnju više nisu neživa, ali i proizvodni subjekt se u biomateriji depersonalizira, brišu se granice vlastitoga i vlasništva - ta naposljetku, mapa genoma ljudskog roda izrađena je iz genetskog materijala jednog jedinog donatora.

Taj krhki depersonalizirani svijet makroskopskih kontinuiteta informacija i biomaterija u kojemu obitavamo ispresijecan je rizičnim nastojanjima da se kapitalizira biologija pretvorena u znanje i informaciju, distopijskim žudnjama bezostatne kibernetičke kontrole i nadzora nad društvenim procesima i ponašanjem pojedinaca, hegemonijalnim optimiranjem političkog sustava odlučivanja i konzumerističko-zabavnog kompleksa, razbuktalim projekcijama malevolentnih terorističkih zavjera. Simpozij "Zloupotreba inteligencije" posvetit će se toj konstelaciji društvenih žudnji, strahova i rizika pred novim tehnološkim mogućnostima i određenju teorijskih i umjetničkih praksi koje reflektiraju vizije i mogućnosti zloupotrebe inteligencije i zloupotrebljivo ustrojstvo sustava inteligencije smještenih usred tog isprepletenog svijeta infosfere i biosfere.

Ivan Marušić Klif

Alo, alo
(2005.)
(HR)



Ivan Marušić Klif je rođen 1969. u Zagrebu. Diplomirao na School of Audio Engineering u Amsterdamu 1994. Njegovo područje interesa uključuje umjetnost (svjetlosne instalacije i kinetički objekti), glazbu i zvuk, kazalište, film i televiziju, scenografiju (kazalište, film i televizija) te performans. U posljednjih nekoliko godina radi s kompjutorima, većinom u području multimedijskog programiranja, interaktivnog videa te baveći se problemima sučeljavanja kompjutora sa stvarnim svijetom. Izlagao je i izvodio performanse u Nizozemskoj, Njemačkoj, Danskoj, Italiji, Poljskoj, Makedoniji, Sloveniji i Hrvatskoj.

→ Iako većina još uvijek telefon doživljava kao vrhunski izum, koji neizmjerno olakšava komunikaciju, projekt *Alo, alo* ukazuje na neke mogućnosti tehnološkog maltretiranja izuzev teleprodaje. Klifova analogno-digitalna instalacija sporadično naziva nesretne vlasnike telefonskih aparata u želji povezivanja akustike dvaju prostora - onog izložbenog i onog privatnog – bilo čijeg. Otvaranjem komunikacijskog kanala 'prisilno' se dolazi u interakciju s umjetničkim prostorom gdje možete naći sugovornike. Tehnologija tako istodobno pruža mogućnost ugodnog ćaskanja osamljenima ili sugovornika pretvara u žrtvu maltretiranja.

http://**boo.mi2.hr/~klif/dokumentacija**
e-mail: **klif@mi2.hr**

Melville, St Jacque-, Yona

LifeBoat
(AU)
(2004.)

Oron Catts (St Jacque) je umjetnik koji se bavi tkivnim inženjeringom. Suosnivač i umjetnički direktor SymbioticA-e - Laboratorija za istraživačku suradnju umjetnosti i znanosti na Fakultetu za anatomiju i ljudsku biologiju Sveučilišta Zapadna Australija. Osnivač Tissue Culture & Art Project/TC&A (1996).

Nigel Helyer (Melville, a.k.a. dr Sonique) je kipar i sound umjetnik iz Sidneya koji je međunarodnu reputaciju stekao zvučnim instalacijama velikih dimenzija, skulpturama koje korespondiraju s okolišem i novomedijskim projektima.

Ionat Zurr (Yona) je umjetnica koja radi na području vlažne biologije. Gostujuća je umjetnica na doktorskim studijima u SymbioticA-i. Suosnivač je TC&A projekta.

→ *LifeBoat* (*Čamac za spašavanje*) je potpuno funkcionalan biološki laboratorij i pogon za psihološko procesuiranje, smješten unutar čamca za spašavanje. Zamišljen je kao autorefleksivna kritika koja potiče alternativno promišljanje političke kulture te kulture biologije. Dok funkcionira - bilo kao pozitivan i optimističan 'mehanizam opstanka', bilo kao razlomljeno ogledalo koje odražava suvremena kolonijalistička stremljenja - ovaj čamac sa sobom donosi prijetnju fizičke i duhovne kontaminacije koja je implicitna imperijalističkom srazu Cookova broda s južnim Pacifikom.

http://**www.life-boat.org**
e-mail: **crew@life-boat.org**

Touch Me

Jens Hauser

Bios, tehne, logos: vremenu prilična umjetnička karijera[01]

→ S ubrzanjem ritma tehnoloških inovacija i rastućim utjecajem tehničko-znanstvenih diskursa na ekonomiju, sliku svijeta i sustave vjerovanja i umjetnički se sektor sve izravnije miješa u posao idejama *agenda settinga*. "Slučaj bioumjetnost" pritom posebno jasno pokazuje kako se suvremena umjetnost šlepa na teme koje imaju karijeru u javnosti. Time bioumjetnost preokreće jednu tendenciju 20. stoljeća: dok je umjetnost pri pojavi novih društveno utjecajnih medija kao što su film, televizija ili videoigre uvijek prvo propitivala *sam tehnički aparat* i njegov potencijal - da tako kažemo hardver - a onda tek kodove imanentne tim sustavima - softver, u najširem smislu - tendencije u biotehnološkom dobu teku u obrnutom smjeru: od genetske paradigme kao softverske strane prema sada rematerijaliziranom hardveru.

Bioumjetnost nije samo hibridni nego i proliferirajuće-mutirajući termin. Uspon biologije do pozicije 'najaktualnije' znanosti u prirodoslovnim znanostima s jedne strane prati inflacija bioloških metafora, a s druge strane pretvaranje širokog raspona biotehnoloških postupaka u temu i sredstvo umjetničkog izražavanja. Pritom evolucija pojma "bioumjetnosti" nije neusporediva s karijerom *gen-hypea* u proteklih nekoliko godina, kojeg su podigle tehnološko-industrijske interesne skupine u 90-tima, a koji se sada nakon zenita medijski vrlo eksponiranog *Human Genome Projecta* ponovno ispuhuje: *bioumjetnost* se ne razvija prema preskriptivnim dominantnim kodovima kakvog postavangardističkog manifesta, već je podložna društvenim promjenama i višestrukim estetskim utjecajima okoline. Dok se uz bioumjetnost dugo vremena dominantno asocirao navodni sinonim "genetska umjetnost", s demistificirajućim napuštanjem primata genetske paradigme kao ultimativnih Jakobovih ljestvi, horizont se širi na druga polja i metode: od kulture stanica i tkiva, neurofiziologije, biorobotike i bioinformatike, preko transgenike, sinteze umjetno stvorenih sekvenci DNK i mendelovskog križanja životinja i biljaka, pa sve do ksenotransplatacija i homotransplantacija, biotehnoloških i medicinskih eksperimenata na vlastitom tijelu i subvertiranja vizualizacijskih tehnologija molekularne biologije.

Ta tipološka dilema podsjeća na poteškoće s definiranjem medijske umjetnosti kao umjetnosti - što je njena bit i što je definira: odlikuje li se ona time da ona proizvodi umjetnost *uz pomoć medija* - ili da umjetničkim razračunavanjem *tematizira* i mijenja upotrebu medija?[02] Za razliku od tehnologija koje se primjenjuju u medijskoj umjetnosti, biotehnologije kao umjetničko oruđe još uvijek nisu demokratizirane[03] - premda nam se možda smiješe biotehnološki kućni studiji kao novi vid pop kulture.[04] Što će značenjem ionako bremenit pojam *bioumjetnosti* još dodatno kontaminirati umjetnošću koja iz svog sigurnog utočišta navodne kritičke distance biotehnologiju shvaća puko kao temu. Iako danas nitko ne bi došao na ideju da konceptualne uljane slike joysticka, miševa i salata kablova Miltosa Manetasa svrsta u računalnu ili medijsku umjetnost, groteskno je da se čak i po specijaliziranim publikacijama povlači predodžba da se bioumjetnosti može ustanoviti prema reprezentiranim sadržajima: biofikcije u vidu himeričnih skulptura, portreta DNA, naslikanih kromosoma ili digitalnih fototrikova koji predočavaju mutante podjednako su bioumjetnosti koliko bi impresionizam Claudea Moneta bio "umjetnost lopoča' ili "umjetnost katedrala". Konvencionalne forme s isključivo metaforičkim i ikonografskim referentnim sustavom služe prvenstveno tome da se namire tradicionalni muzejski pogoni u kojima etablirani kustosi pod pritiskom izazova biotehnoloških perspektiva s jedne strane moraju iznijeti svoje stav o temi od sve većeg društvenog značaja, a s druge strane iz preopterećenosti konceptualnom zahtjevnošću, ignorancije, intelektualne lijenosti[05] ili nesigurnosti s obzirom na činjenicu da ti radovi nisu nimalo umjetnički objekti u konvencionalnom smislu izbjegavaju nelagodan teren formalno inovativne bioumjetnosti, koja biotehnologiju stvarno suočava s paradoksima njene primjene. Među bezbrojnim izložbama na temu biotehnologije proteklih godina moguće je odmah na prste pobrojati one gdje su biotehnologije oruđa.

Još je veća zbrka s medijsko-umjetničkim instalacijama koje se temelje na takozvanim genetskim algoritmima. Jesu li računalne simulacije bioloških procesa bioumjetnost? Svakako ne, ako se *a priori* radi o tome da se tim programima stvore estetizirajuće, pseudoznanstvene, smislom ispunjavajuće ilustracije,[06] a da posredstvom informatike ponovno nikne tlapnja o umjetničkom djelu kao živom organizmu. Unatoč sve većoj važnosti istraživačkog polja biokibernetike i, s druge strane, sintetičke biologije, koja želi dizajnirati nove funkcije za žive organizme, umjetnost koja se kreće na stjecištu organskog i mašinskog i koja reflektira fascinaciju bioinformati-

01 Ovaj je članak izvorno objavljen u skraćenom obliku pod naslovom "Bioumjetnosti - Taksonomija jedne čudovišne riječi" u *Ars Electronica 2005. Hybrids - Living in Paradox*, Beč/New York, 2005. str. 182-193.

02 Vidi Hans Ulrich Reck, *Mythos Medienkunst*, Köln, 2002.

03 Interes za stjecanjem stvarnih "*wet biology*" laboratorijskih vještina eksponencijalno raste - tako se za 10 mjesta za posljednju "Art & Biotechnology" radionicu, koju su u ožujku u Londonu organizirali SymbioticA i Artcatalyst, prijavila 92 umjetnika iz čitavog svijeta.

04 Vidi Eugene Thacker i Natalie Jeremijenko, *Creative Biotechnology. A User's Manual*, Newcastle, 2005.

05 Za slučaj medijska umjetnost vidi: Joline Blais i Jon Ippolito, "Looking for art in all the wrong places", u *Ars Electronica 2001. Takeover*. Beč, 2001. str. 34-40.

06 Vidi Richard Hoppe-Sailer, "Bioplay. Medien - Simulationen - Natur?", u Hans Werner Ingensiep i Anne Eusterschulte (ur.), *Philosophie der natürlichen Mitwelt*, Würzburg, 2002. str. 257-272.

07 O heurističkom modelu kibernetičke slike svijeta kao protuparadigme i zamjene za klasični humanistički ideal vidi Céline Lafontaine, *L'Empire Cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, Paris, 2004.

Marta de Menezes (PT) Priroda? (1999.)

Marta de Menezes portugalska je umjetnica, rođena u Lisabonu 1975. Diplomirala je likovnu umjetnost na Sveučilištu u Lisabonu, a magistrirala povijest umjetnosti i vizualnu kulturu na Sveučilištu u Oxfordu. Istražuje interakciju umjetnosti i biologije, a radom u istraživačkim laboratorijima dokazuje da se nove biološke tehnologije mogu koristiti kao novi umjetnički medij.

→ U radu *Nature?* umjetnica je modificirala samo uzorak jednog krila leptira vrste *Bicyclus* i *Heliconius*, tako da svi leptiri na jednom krilu imaju prirodni 'dizajn', a na drugom njenu intervenciju. Ovom asimetrijom nastojala je istaknuti sličnosti i razlike između ne-manipuliranog i manipuliranog, između prirodnog i novo-prirodnog.

http://**www.martademenezes.com**
e-mail: **marta@martademenezes. com**

Marnix de Nijs (NL) Vibriranje Zagreba (2005.)

Marnix de Nijs je roterdamski umjetnik koji istražuje dinamički sraz između tijela, strojeva i drugih medija. U svom se radu uglavnom bavi interaktivnim iskustvom strojeva koji se igraju s percepcijom gledatelja i kontrolom slike i zvuka, no osmislio je također i zabavne projekte poput primjerice šatora neprobojnog za metke.

→ Svjetina je oduvijek, kao što tvrde Guns 'n' Roses imala apetit za destrukciju. Što je to u uništavanju što čini ljude sretnima? Od Bastille do američkog fenomena uništavajućih derbija (razbijanje polovnih automobila u javnim arenama), kolektivna glad za tom vrstom spektakla nikada nije izgubila svoju snagu. U sklopu projekta *Vibriranje Zagreba* de Nijs izlazi u susret tom apetitu publike, budući da performans čini oduhovljeno, visoko energijsko 'potresanje' u kojem se umjetnik obračunava s lažnim ljudskim osjećajem sigurnosti.

http://**www.marnixdenijs.nl**
e-mail: **info@marnixdenijs.nl**

k

Touch Me

kom i poglavito bioračunarstvom i dalje uglavnom ostaje zarobljena kibernetskim idealom.[07] Međutim, danas se ona ponovno konfrontira s konkretnom, organskom materijom.[08]

Iskažemo li to u pomodnom jezičnom duktusu genetike: ti estetski hibridi ne mogu se objasniti vizualnom analogijom s fenotipovima tih djela, već njihovim konceptualnim genotipovima. 'Mutacija' *bioumjetnosti* trenutno se da opisati s četiri hipoteze:

— Bioumjetnost se sve više rematerijalizira, fascinacija 'kodom života' prepušta mjesto fenomenološkom preispitivanju *wetworka*.
— Namjesto reprezentirajućih objekata, snimki ili simulacija u središte pozornosti dolaze transformativni procesi s karakterom performansa.
— Bioumjetnost sve više privlači interes performera ili umjetnika s polja *body arta*, između tih dvaju polja postoje strukturne srodnosti.
— Medij bioumjetnosti se ne može čvrsto odrediti jednom sadržajnom ili proceduralno-tehničkom definicijom - "manipulacija mehanizama života" poprima diskurzivno i tehnički vrlo različite oblike.

1) Kada se Ars Electronica 1993. posvetila temi "Genetska umjetnost - umjetni život", na programu su u prvom redu stajali "autopoietski sustavi, virtualna bića, AL softver, genetske slike, sintetički život, evolucija i ekologija digitalnih organizama, interaktivna evolucija i algoritamska ljepota prirode. Jer, kao što je Peter Weibel zabilježio, "umjetnom stvaranju života može se pristupiti s hardverske, ali i sa softverske strane."[09] Umjetni život doduše nije trebalo shvatiti samo kao simulaciju, već kao pretkorak za hardverske vizije, premda je kompjuterska kultura poticala "promjenu paradigme u definiranju života kao materije, supstance ili mehanizama od materijalnih komponenti prema kodu, jeziku, programu, sistemu, organizaciji." S uslijedilim prelaskom na hardverski stadij i uz njega vezane umjetničke strategije kao što je *transgenic art*[10] pojam "genetske umjetnosti" iz softverskog razdoblja s obzirom na jasne tendencije prema *wetworku* danas velikim dijelom gubi smisao. Na mjesto radova koji su se temeljili na hipotetskoj mogućnosti programiranja "životnih mehanizama", s umjetnicima poput Kaca ili Jeremijenko dolazi preispitivanje softverskih teza na organski konkretnom materijalu, uz jasnu kritiku genetskog fetišizma.[11]

2) Međutim, ta rematerijalizacija nema za posljedicu ponovni pad na objektnocentričku umjetnost. Uglavnom se radi o postavljanju vremenski ograničenih transformacijskih procesa, a ne o konačnim proizvodima živih, teratogeneriranih, animiranih objekata-kreatura poteklih iz povijesne fascinacije automatima. Pritom, nije slučajno da se mnogi umjetnici odlučuju za performativne oblike prezentacije, koji biotehnologije dovode u odnos prema uvjetima njihovog filozofskog, političkog i ekonomskog okvira. Dijalektički odnos između stvarnog *prisustva* i metaforičke *reprezentacije* usporediv je s onim u performansu. Dok kazališni glumac još uvijek metaforički *u-tjelovljuje* ulogu, performer unosi čitavo svoje tijelo i svoju stvarnu biografiju - za promatrača nastaje prostor emocionalne napetosti između dva moguća načina percipiranja djelovanja. Tako se i promatrač *bioumjetnosti* mora prebacivati između simboličkog prostora umjetnosti i 'stvarnog života' ponuđenih procesa što ih sugerira organska prisutnost. - Posebnost takve percepcijske situacije pak ostavlja odškrinuta vrata za *hoax art - umjetnost varki* koja iznenadno profitira od neustanovljivosti bioloških procesa: sa snažnim interesom za *bioumjetnost* valja očekivati i skoro pojavljivanje pokušaja njene subverzije i estetike simulakruma.

3) Nakon razdoblja dematerijalizacije, digitalne simulacije i širenja perceptivnog polja imerzijom u suvremenu (medijsku) umjetnost, rematerijalizirana *bioumjetnost* pridonosi tome da umjetnici ponovno nastoje pojačano uvoditi vlastito tijelo kao poprište za preispitivanje onih tematika koje su iznjedrile *life siences*. Primjerice, dok umjetnički dvojac *Art Orienté Objet* planiraju transfuziju filtrirane pandine krvi,[12] a Neal White u svojem konceptu "invazivne estetike" tijelo promatrača, koje apsorbira supstance, pretvara u mjesto umjetnosti, dva prekaljena pionira *body arta* - Stelarc i Orlan - kontaktirali su Tissue Culture & Art Project, koji se odvija u laboratoriju za suradnju umjetnosti i znanosti SymbioticA u Perthu, kako bi im se pomoću kulture tkiva uzgojilo "vanjsko uho", odnosno *patchwork* plašt sastavljen od hibridne kulture kože donatora različitog etničkog porijekla. - Dakle, svojevrsna 'satelitska tijela', izrađena kako bi se transformacije koje je Orlan u *Self-hybridations africaines* provodila na virtualnoj ravni ponovno vratile na područje stvarnog tjelesnog oblikovanja.[13] Ali i u aposteriornom konzerviranju i predstavljanju često efemernih projekata vidljive su zajedničke odlike *body arta* i *bio arta*: radovi preživljavaju ili kao filmska, foto ili video dokumentacija, kao tragovi u vidu plakata ili *flyera*, ili u obliku materijalnih preostataka ili fetišiziranih relikata koji onda sinegdohski upućuju na proces. U tome se te forme konceptualno bitno razlikuju od formi digitalne medijske umjetnosti kod kojih često interaktivna i/ili imerzivna izložbena situacija gotovo da ne stvara materijalne tragove, već ide na dematerijalizirana iskustva i simulacije. Reproduktibilnost programibilnog percepcijskog dispozitiva tu je radikalno suprotna od tjelesno orijentiranog performansa, čija

08 Najistaknutiji primjer tog konfrontiranja nematerijalnog koda i stvarnih, transgenih bakterija svakako je *Genesis* Eduarda Kaca. Vidi *Ars Electronica 1999. Life Sciences*, Beč, 1999. str. 312-313.

09 Peter Weibel, "Life — The Unfinished Project". U *Ars Electronica 1993. Genetic Art - Artificial Life*, 1993. str. 9-10.

10 Eduardo Kac. U *Leonardo Electronic Almanac*, sv. 6, br.11, Cambridge, 1998.

11 Vidi Jens Hauser, "Gènes, génies, gênes", u Jens Hauser (ur.): *L'art biotech*, Nantes/Trézélan, 2003. str. 9-15. Na njemačkom i engleskom u *EMAF, European Media Art Festival — Larger than Life*, Osnabrück, 2003. str. 228-241.

12 U *A-positive* (1997.) Eduardo Kac je već kreirao situaciju u kojoj njegovo tijelo transfuzijom krvi opskrbljuje robota 'životno' potrebnim hranidbenim sastojcima. Biorobot apsorbira krv i iz nje ekstrahira dovoljno kisika da bi mogao gorjeti slabi plamen kao arhetipski simbol života. U zamjenu za krv robot ljudskom tijelu intravenozno vraća dekstrozu.

13 Vidi Orlan u razgovoru s Hansom Ulrichom Obristom, u: *Orlan*. Paris, 2004. str. 200-201. I C. Jill O'Brian, *Carnal Art. Orlan's Refacing*. Minneapolis/London, 2005. str. 143-144.

14 Eduardo Kac, uvod u knjizu *Biotechnology, Art and Culture*, M.I.T. Press, izlazi 2006.

15 Npr. Eugene Thacker, *Biomedia*, Minneapolis, 2004.

16 Vidi Joe Davis: "Romance, Supercodes and the Milky Way DNA". U *Next Sex*. Ars Electronica, 2000. str. 217-235.

17 Reck, *op.cit.* str. 20 i 93.

18 Konferencija "Larger than Life", Osnabrück, 25. 04. 2003.

NRD Van

(TCP/IP)

NRD Kit

(2005.)

NRD Van (New Reality Development Van) je privremeno utočište identiteta s također privremenim boravkom u prostoru TCP/IP-a. Kada ne bude granica NRD Van će rado postati Volkswagen Caravan.

→ NRD Kit (News Reality Development Kit) je slobodan softver objavljen pod GNU GPL-om na http://www.picigin.net razvijen na GNU/Linuxu, pisan u Pythonu, a baziran na Twisted network frameworku i Nevow template engineu. Dodavanje novih predložaka u bazu promjenjivih internet stranica trebao bi biti relativno lagan zadatak i za početnike u web tehnologijama. Prva interaktivna priča u bazi je NRD Van-ov 'homage' subverzivnoj medijskoj umjetnosti, njenoj teorijskoj artikulaciji te prije svega hakerskoj kulturi uopće. Priča je nastala u veljači 2001.

http://**nrd.picigin.net**

Radical Software Group

Black Hawk Down (RSG-BLACK-1)

Trajanje: 22' 04"

Radical Software Group (RSG) je kolektiv programera i umjetnika iz raznih krajeva svijeta. Članovi RSG-a stalno se mijenjaju, a biraju se prema njihovom jedinstvenom području stručnosti. The New York Times nedavno je njihov rad opisao kao "konceptualno pronicljiv, vizualno dojmljiv i potpuno u duhu s političkim momentom". RSG je autor sustava za nadzor podataka "Carnivore" i dobitnik 2002. godine Zlatne Nike koju dodjeljuje Prix Ars Electronica.

→ Nova verzija filma Ridleya Scotta *Black Hawk Down* u kojoj su algoritamskom montažom uklonjene sve scene u kojima se pojavljuju bijelci.

http://**itserve.cc.ed.nyu.edu/RSG/**

Touch Me

se fizička - ili u slučaju bioumjetnosti: organsko-biotehnološka - intervencija zasniva na percepcijskom duktusu materijalne autentičnosti. Odnosno, sažmemo li to riječima Orlan kojima ona u *Petit Reliquaires* opisuje preostatke masti i tkiva svojih kirurških zahvata: "To je moje tijelo, to je moj program."

4) U doba kada su tehničke znanosti same postale moćnim proizvođačem estetiziranih slika postaje jasno da upotreba biotehnoloških postupaka kao medija za izričaj ne može imati primarno funkciju oslikavanja - čak i ako ta umjetnost s vremena na vrijeme proizvede ikone koje imaju snažan utjecaj na javnost. Riječ je prije svega o umjetnosti transformacije *in vivo* koja manipulira "biomaterijal na mikrorazini (stanice, proteine, gene, nukleotide)"[14] i stvara dispozitive za emocionalno i kognitivno sudjelovanje publike. Čak i telekomunikacijske koncepcije medija koje odgovaraju kibernetičkim načelima ne uspijevaju pokriti punu širinu mogućnosti upotrebe biotehnoloških postupaka u umjetnosti. Tu nas tehničke definicije medija, koje bioinformatiku i bioračunarstvo kao sustave transformacije podataka uspoređuju s digitalnim nosačima podataka,[15] ne vode dalje. Ako je kodiranje vizualnih ikona ili tekstualnih fragmenata u sekvence DNK kod umjetnika kao što su Joe Davis[16] ili Eduardo Kac još uvijek relevantno unutar genetske paradigme, umjetnička praksa nekoga kao što su Tissue Culture & Art Project već iziskuje pojam medija koji se ne zasniva na teorijama informacije.

[...]

Uviđamo da ovdje pojam medija koji se temelji na tehničkim indikacijama nije dostatan. Naravno, potrebna je veća selektivnost kada je u pitanju razumijevanje odnosa između odabranih metoda i sadržaja umjetničkih djela - velikim dijelom i zbog toga jer će umjetnik koji biotehnologiju procjenjuje samo tematski, s distance, u nedostatku tehničkog znanja, postavljati manje relevantna pitanja. Isto tako, ono što je relevantno nije to "jesu li mrežna umjetnost, računalna umjetnost, video umjetnost, pigmentna umjetnost, uljana umjetnost, slikarska umjetnost, kiparska umjetnost uistinu umjetnost ili ne, već kako tehnologije proizvodnje i fizikalno-kemijske, biotehnološke, medijalno-procedurale metode koncipiranja i izrade omogućuju, priječe, mijenjaju i oblikuju ono što se iz gledišta nekog društva na određene načine i predmete stvaranja naziva 'umjetnošću'. (...) Umjetnost u žarištu medijatizacije zanimljiva je kao specifična nadahnuta moć povezivanja vizije, znanja i životnog svijeta svakodnevnice."[20] Moguće je pretpostaviti da će umjetnici krenuti prodavati svoju umjetnost samo na osnovu njene tehnološke naprednosti. Kao centralno tu se uvijek iznova vraća pitanje moraju li oni, u skladu s kognitivističkim pristupom, nužno aktivno pridonositi procesu proizvodnje znanja ili njihova uloga leži u subverzivnom preispitivanju novonastajućih koncepcija i dogmi. Tu kao iznenađenje dolazi napomena jednog od pionira bioumjetnosti, Joea Davisa: "Jednoga dana se to više neće zvati *bioumjetnost* - već naprosto: umjetnost."[21] Dakle, upravo su vodeći predstavnici tog žanra ti koji bi se prvi htjeli riješiti stigme čisto tehnološke definicije svoje hibridne umjetnosti.

preveo **Tomislav Medak**

Olivier Razac

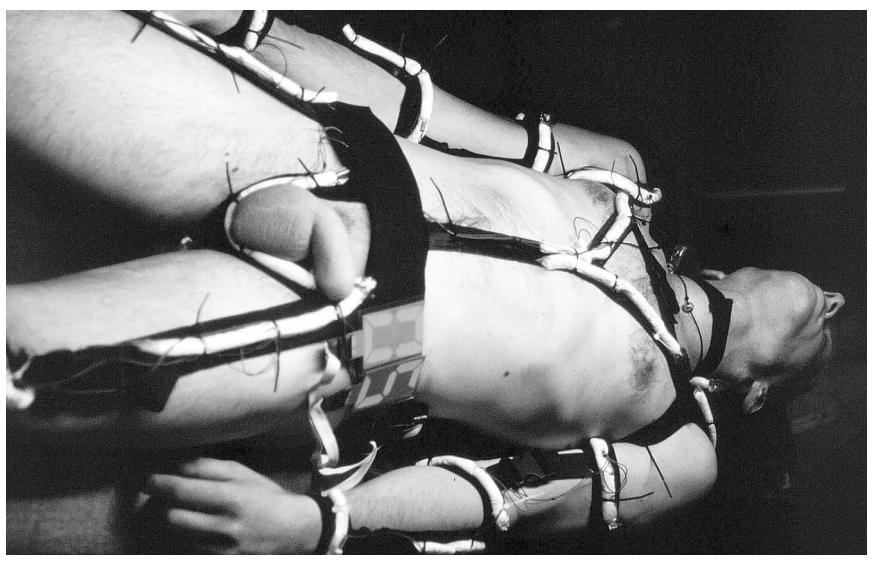
Reality TV *i biopolitika*

→ Već dvadesetak godina televizija i drugi oblici spektakla teže postati velikim spektaklom stvarnosti. Emisije tipa Big Brother snimaju kontinuirano banalne aktivnosti ljudi poput bilo kojih drugih. *Talk showovi* intervjuiraju 'stvarne ljude' koji na nespretan i autentičan način svjedoče o onome što proživljavaju ili onome što jesu. Reportaže nastoje pratiti stvarne situacije, život u zapuštenim četvrtima, ispitivanje u policijskoj postaji ili boravak seks turista u Aziji. Nema priloga na televizijskom dnevniku o nekoj vijesti koji ne pita za iskaz nekog anonimca - žrtve, glasnogovornika ili profesionalce. Taj masovni fenomen ne prestaje fascinirati jer raskida s klasičnim mehanizmima spektakla. Uprizoreni život anonimnih osoba toliko je sepektakularniji da se čini stvarnim. TV-stvarnost se sviđa srazmjerno njenom plošnom realizmu. Medutim, ideja pretvaranja stvarnosti u spektakl nije bez presedana. Riječ je o praksi koja se razvila u barem tri devetnaestostoljetna dispozitiva: cirkusu, vašarskim predstavama s nakazama i zoološkom vrtu. Sport ili televizijski kvizovi ponekad podsjećaju na cirkus, a neke reportaže i na *freak show*, dok ono što se naziva *reality TV* zacijelo prije podsjeća na zoološki vrt. I doista, ta tri dispozitiva uprizoruju stvarnost kao spektakl na tri posve različita načina. Cirkus prikazuje stvarno koje je iznimno - tigra koji skače kroz plameni obruč ili pravog medvjeda koji vozi bicikl - kao što su i veliki sportaši stvarni ljudi, ali postižu iznimne stvari. *Freak show* pokazuje stvarno (čak i lažirano), ali stvarno koje je nenormalno - Barnumovog patuljka ili kiklopa - kao što se na vijestima serijske ubojice i diktatore pokazuje kao čudovišta. Ali u zoološkom vrtu, kao i u *reality TV*-u, pokazuje se stvarno koje je obično i normalno - i to je ono što čini spektakl! Što se događa u zoološkom vrtu? Tijela se love u njihovoj prirodnoj sredini. Prebacuje ih se u okruženje koje oponaša tu sredinu i u kojemu se u cijelosti može kontrolirati njihov život (hranjenje, reprodukcija, ponašanje itd.). Dakle, ta se tijela izlažu u formi spektakla koji privlači jer su tijela neuobičajena i autentična. Tako tigar u zoološkom vrtu fascinira zato jer nije uobičajeno vidjeti tigra i zato jer je riječ o stvarnom tigru, kao što nije uobičajeno čuti intimne riječi ljudi koji se pojavljuju u *talk showovima*. Bitno je, međutim, to da kontrola koju dispozitiv provodi bude zaboravljena, što diskretnija. Posjetitelj stječe dojam da vidi primjerke na slobodi koje se autentično ponašaju. Medutim, budući da su zatočene, potrebno ih je dresirati, usmjeravati, utjecati na njih kako bi se one ponašale kao da su slobodne. Zoološki vrt stvara prividnu slobodu koja oponaša život 'u divljini' kako bi se taj život mogao predočiti prema kriterijima utilitarnosti, tipologije i spektakularnosti.

Drugi su već uspoređivali *reality TV* s televizijskim zoološkim vrtom. Njihovom staromodnom, estetskom, političkom ili humanističkom zgražanju predodžba zoološkog vrta tu služi da bi šokirala či-

Stahl Stenslie
(NO)

S.U.F.I. – Suicide Fashion International predstavlja Ka-Boom kolekciju
(2005.)



Stahl Stenslie je norveški umjetnik rođen 1965. Bavi se razvojem eksperimentalnih tehnologija sučelja i alata na području umjetnosti, medija i mrežnih istraživanja. Radi kao medijski umjetnik, kustos, znanstvenik i istraživač medija u Oslu i Kölnu. Postao je jednim od rodonačelnika Cybersex-a nakon što je načinio prvi tele-taktilni komunikacijski sustav za cijelo tijelo 1993. (CYBERSM). Trenutno je dekan fakulteta vizualnih umjetnosti na Nacionalnoj akademiji umjetnosti u Oslu.

→ U postkatastrofalnom desetljeću u kojem živimo nakon 11.09. samoubojstvo je postalo pomodnim fenomenom. Nije riječ o klasičnoj pariškoj modi, već o modi umiranja. U sociopolitičkom kontekstu samoubojstvo je jedno od najsnažnijih načina prenošenja poruke. Bombaši samoubojice su F-16 za siromašne. I mnogo inteligentnije oružje. Ili?

Projekt S.U.F.I. bavi se koncipiranjem odjeće prikladne za samoubojstvo. Svi modeli su kontrolirane kvalitete i potpuno funkcionalni. Šest do deset modela bit će predstavljeni u Zagrebu, izgledajući odlično dok umiru.

http://**www.stenslie.net/stahl**
e-mail: **stahl@khio.no**

Zoran Todorović
(SCG)

Bez naziva ili Odsutni
(2005)

Medijski umjetnik Zoran Todorović rođen je u Beogradu 1965. gdje živi i radi kao asistent na Fakultetu likovnih umjetnosti. Studirao je slikarstvo, no danas je poznat po novomedijskim i video radovima. Njegov rad je prezentiran u vodećim institucijama i na festivalima vezanim za umjetnost novih medija u Europi i drugdje. Bavi se temama nadzora i kontrole, suočavajući gledatelja s neugodnim istinama i skrivenim motivima.

→ **/nije mi sasvim vidljiv predmet igre/**

/zapravo je suviše vidljiv... Pa recimo da se može igrati sa svime onime što verujemo da nam pripada, da nam je neophodno, svime onime što nas gradi i definiše, bez čega ne možemo, svime onime što mislimo da jesmo. Dakle, našim ulogama, naročito onima koje igramo spontano. To je gomila samorazumljivih i ne uvek potvrđenih stvari.

/to onda može biti gomila stvari koje pridržavaju čitav naš svet/

/znam, ali za koju nisi uvek siguran kako se tu pojavila, ti u tome nisi potpuno učestvovao, a još manje si siguran da ti to sve treba, to je neka vrsta kulturnog taloga, možeš da zamisliš koliko bi tu manje stvari bilo da si ih sam pravio i koliko bi te stvari za tebe, a moguće i za druge, bile važnije. Osim toga taj talog često ima represivnu funkciju i nije rezultat pukog vremenskog taloženja nego rezultat nekakvih borbi.

e-mail: **ztodorovic@yahoo.com**

k

Touch Me

tatelja i ponukala ga da reagira na nepodnošljiv prizor tog spektakla. Što? Gledaju se emisije u kojima se ljudska bića sve u svemu tretira kao životinje! Međutim, tu se ne radi o animalizaciji, budući da postoje i zoološki vrtovi s ljudima. Zoološki vrt nije po svojoj biti nužno životinjski, već je to spektakularni dispozitiv čije funkcioniranje i ulog ostaju isti bez obzira nalazili se u njemu ljudi ili divlje životinje. Tako je Karl Hagenbeck, promotor onoga što je vjerojatno bio prvi stvarni ljudski zoološki vrt iliti "etnografska izložba", također bio trgovac životinjama i "kralj zooloških vrtova", budući idejni tvorac revolucionarnog zoološkog vrta u Stellingenu. Godine 1874. on je stadu jelena, koje je htio uvesti, odlučio dodati i obitelj Laponaca. Sve je to instalirao u svom vrtu i gotovo spontano stotine osoba pohrlile su vidjeti te čudnovate primjerke, premda su oni izvodili za njih banalne radnje - hranili su se, prali, razgovarali, izrađivali predmete i ponekad bi lasom ulovili jelena. "Ta je izložba bio trijumf, upravo zato jer je čitava stvar postavljena s izvjesnom naivnošću, kao apsolutno istinita, i ujedno predstavljena kao takva. Zapravo, nije bilo reprezentacije u pravom smislu."[01] Taj je format postao manje više formatom stotina sličnih izložbi koje su kružile Evropom na istjeku 19. stoljeća. One su uskoro zamijenjene spektaklima većih razmjera koji su bili direktno povezani s kolonijalnom politikom velikih evropskih država. Međunarodna kolonijalna izložba 1931. ostala je model tih kolonijalnih festivala. Ogroman prostor na kojemu je izgrađena scenografija za koju se smatralo da predstavlja tipične naseobine kolonijalnih naroda kategorizirane prema reprezentativnim primjercima: crnačko selo i pjevajući veslači, ulica kroz pazar i uskomešani prodavači, kmerski hram i krotki radnici u njemu. Ti pojedinci nisu bili ulovljeni. Nisu bili zatočeni. To su bili plaćeni dobrovoljci. I dobro su znali što se od njih traži: da predano odigraju stereotipnu ulogu koja je odgovarala predodžbama stanovnika velegradova. To je konstanta od zooloških vrtova preko etnografskih izložbi sve do *Big Brothera* - da pojedinci igraju ulogu koja im pripada viđenu kroz prizmu stereotipnih predodžbi javnosti.

Međutim, ako ti ljudski zoološki vrtovi samo proizvode predodžbe, onda se oni ni po čemu ne razlikuju od knjiga, filmova, pjesama i fotografija koji posreduju kolonijalnu ideologiju. No, zoološki vrt je naprotiv sasvim poseban oblik spektakla sa specifičnim učinkom na gledatelja, istodobno i jačim i diskretnijim. On operira prema načelu kojeg bi se moglo nazvati "gledati i biti gledan". Za razliku od kazališta u kojemu "pratimo ono što se događa na sceni kao da smo iza zavjese, četvrtog zida koji dopušta da gledamo, a da pritom mi sami ne budemo viđeni, odvijanje intimnih i privatnih priča (...)",[02] u zoološkom vrtu izloženi primjerak i posjetitelj nalaze se pod istim svjetlom, na istoj ravni stvarnosti. U kazalištu ili svakom 'klasičnom' spektaklu gledatelj se može poistovjećivati s likovima, s junacima prema spekularnom modelu. Njegovo tijelo, utonulo u mrak, isključeno je iz događanja, jedino su njegove oči, do kojih dopire svjetlo, u izravnom odnosu sa spektaklom. On je pogođen samo psihološki, putem svoje svijesti - iako se kojekakve stvari mogu zbiti podsvjesno. U zoološkom vrtu je čitava posjetiteljeva osoba uključena u spektakl. Pred tigrom on može hiniti strah ili odvažnost, pred majmunom se može zabavljati i smijati, isto kao što se pred trgovcem s pazara može uzrujavati ili, naprotiv, ostati spokojan i rezerviran. U svim tim slučajevima posjetitelj je naveden da igra neku vrstu uloge koja je je također u funkciji spektakularnog insceniranja kojega je on stvarni dio. Oponašanje koje pobuduje zoološki spektakl je neposredno i tjelesno, dok je oponašanje u kazalištu posredovano i psihološko. Ali *reality TV* onda nije zoološki vrt! Televizija je posredovanje za koje se nikako ne može reći da smo gledani kada gledamo. Pa ipak, reality TV je upravo, prema priznanju njegovih promotora, spektakularni pokušaj koji televiziju želi učiniti neposrednim, interaktivnim spektaklom "stvarnih ljudi" za "stvarne ljude" u kojemu se čovjek ne osjeća razdvojenim od onoga što gleda. Možemo reći da je neka emisija tim više televizijska stvarnost reality TV-a čim više proizvodi to "gledati i biti gledan".

[...]

Reality TV nastoji pokazati da ličnost pojedinaca i struktura njihovih odnosa, koje su nalaze u temelju postojećeg društvenog poretka, odgovaraju prirodnom, a ne političkom poretku.

Bilo da se radi o ljudskom ili životinjskom zoološkom vrtu, on je uvijek dispozitiv biopolitičkog doba, isto tako kao i cirkus i *freak show*. Prema Foucaultu biopolitika je modalitet moći koji se, na do tada neviden način, razvio krajem 18. stoljeća. Ona se sastoji u tome da se život, shvaćen kao skup bioloških fenomena, stavi u središte političkog djelovanja vlasti. Ako se suverena moć sastoji u tome da ona "vodi u smrt, a pušta da se živi", moderna moć nad životom sastoji se više u tome da "vodi život, a pušta da se umre". Država si uzima u zadatak da upravlja životom stanovništva poboljšanjem njegovih vitalnih karakteristika: plodnosti, zdravlja, učinkovitosti itd. Medutim, ne treba pomisliti da druge funkcije državne moći - suverena moć i disciplinarna moć - iščezavaju. One su kombinirane s biopolitičkom. Otuda i proizlazi problem: Kako da država upražnjava svoju suverenu funkciju, koja je pravo nad smrću stanovništva, u biopolitičkom režimu? Foucaultov odgovor glasi: "Rasa, rasizam je uvjet da bi usmrćivanje bilo prihvatljivo u društvu obilježenim normalizacijom. (...) Otkako država funkcionira u biopolitičkom modusu, ubilačka funkcija države može se osigurati isključivo rasizmom."[03] Ako je primarna funkcija države da štiti stanovništvo koje ju čini, pojedince koje treba ukloniti valja isključiti iz te 'biološke zajednice'. Dakle, različita stanovništva treba razvrstati prema manje ili više međusobno kompatibilnim rasama čime nastaje svojevrsnu zemljopisnu kartu različite primjene biopolitike - koja seže od maksimalne zaštite do nemilosrdnog istrebljenja. To načelo nalazimo u povezanosti izmedu evolucije kolonijalne politike i primjeraka koje stvaraju ljudski zoološki vrtovi. Krajem 19. stoljeća "crnca" se prvenstveno pokazuje kao opasnog divljaka, štoviše kanibala. Godine 1891., u punom jeku kolonijalnog rata u Dahomeyu, dahomejski se ratnici izlažu u pariškom zabavnom parku Jardin d'Acclimatation. Oni izvode divlje plesove i simuliraju borbu, ali u stvarnosti oni igraju uloge. Jer, to su predstavnici susjednih naroda na koje su navukli tipiccne dahomejske odore i podučili ih karakterističnim dahomejskim praksama. Jasno je, dakle, da se tu pokušava barbarizirati neprijatelj protiv koga Francuska vodi nemilosrdni rat. Cilj je opravdati okupaciju i nasilje izmedu ostalog i stvaranjem divljeg urođenika. Kasnije, kada je imperij konstituiran i kada treba upravljati okupiranim teritorijima, više nije potrebno pokazivati kanibale ili barbare, već 'nova pokoljenja' koja je moguće obrazovati, premda ih ponekad treba kazniti.

Sve je to u redu, ali kakvu je ozbiljnu relaciju uopće moguće uspostaviti izmedu kolonijalnog rasizma i stereotipova koje prikazuje *reality TV*? Dapače, kako povezati ultranasilje koje dopušta državni rasizam i banalnost televizijske igre? Dakle prvo, po čemu se uopće može reći da se u ovom slučaju radi o rasizmu? Tu se ne radi o rasizmu u predodžbama koje televizija prenosi, već o specifičnoj sposobnosti *reality TV*-a da proizvodi nešto poput rasijalizacije. Naime, kao što smo kazali, prihvatimo li da *reality TV* funkcionira prema zooloskom modelu, moramo uzeti u obzir da svaki 'glumac' i svaki 'gledatelj' tog spektakla postaju, u određenoj mjeri, primjerak, reprezentant jedne mješovite - istodobno kulturne, društvene, psihološke i spektakularne - vrste. Ono što tu ostaje od rase je to da razlike koje karakteriziraju mene, i grupu kojoj ja pripadam, nisu relativne, površne, promjenjive, psihološke nego apsolutne, ukorijenjene, fiksirane i 'kao' tjelesne. Očigledno je da je govor o vrstama u *reality TV*-u ima metaforički aspekt, ali to ne znači da ta analogija ne proniče stvar. Drugo, po čemu je ta biologizacija pojedinaca katalizator ekstremnog nasilja? Tu se ne trebamo igrati psihologa ili sociologa, bit će dovoljno da izložimo polazna razmišljanja temeljena na intuiciji. Prvi izvor nasilja čini se poprilično očiglednim, budući da je on dio većine tih emisija - uvijek se radi o tome da jedni moraju eliminirati druge. Od gledatelja se zahtijeva da izaberu slabi primjerak među predstavljenim vrstama. Slab jer je dosadan, iritantan, šokantan, nekompatibilan, manjinski itd. Spektakularnu selekciju i eliminaciju treba povezati s društvenom selekcijom i eliminacijom u kontekstu intenzivne konkurencije. Drugi oblik ekstremnog nasilja kojeg može pobuditi *reality TV* je netolerancija

Reality TV nastoji pokazati da ličnost pojedinaca i struktura njihovih odnosa, koje su nalaze u temelju postojećeg društvenog poretka, odgovaraju prirodnom, a ne političkom poretku.

Olivier Razac doktorirao je na Sveučilištu Pariz VIII u St. Denisu. U središtu njegovog filozofskog zanimanja su različiti pojavni oblici biomoći i biopolitike. Ovaj mladi filozof (1973.) stekao je međunarodnu reputaciju svojom višestruko prevođenom povijesno-biopolitičkom studijom *Politička povijest bodljikave žice*, a u Francuskoj je privukao širu javnu pozornost uključivsi se u debatu oko fenomena *reality TV*-a refleksijom o poveznicama između društva spektakla i pripitomljavanja iznesenom u knjizi *Ekran i zoo: Spektakl i pripitomljavanje, od kolonijalnih izložbi do Loft Storya*.

01 Carl Hagenbeck, *Cages sans barreaux*, Pariz, 1951, str. 62.

02 Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, Pariz, 1990, str. 111.

03 Michel Foucault, *"Il faut défendre la société". Cours au Collège de France, 1976*, Pariz, 1997, str. 228.

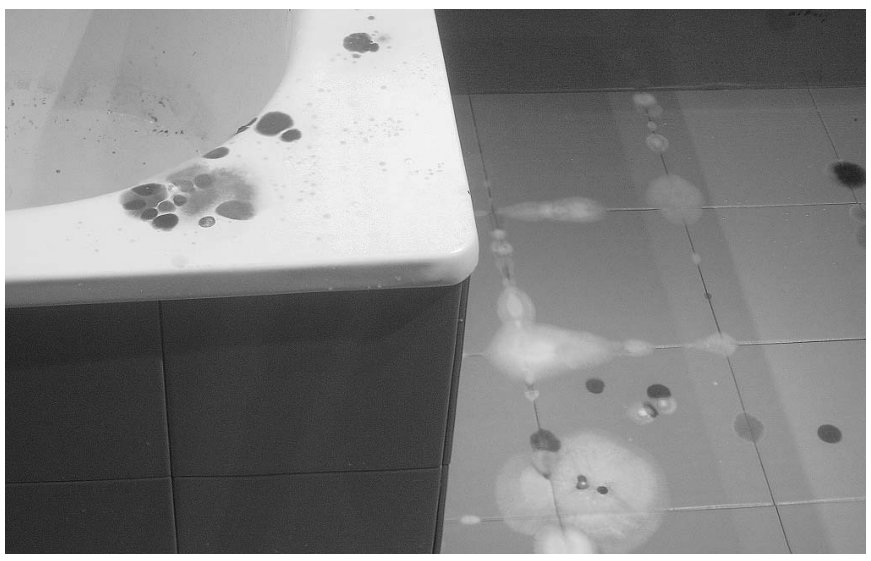
04 Elias Canetti, *Masse et puissance*, Pariz, 1986, str. 241.

Polona Tratnik

(SI)

Prijetnjom ugrožena intimnost

(2005.)



Polona Tratnik je slovenska umjetnica koja je umjetničku karijeru započela kao slikarica, a posljednjih godina predstavlja se instalacijama koje istražuju tijelo te sadrže žive komponente poput ljudskih stanica, mikro-organizama, kose itd. Sudjelovala je na eminentnim međunarodnim izložbama i događanjima: *L'Art Biotech* **(2003. Nantes, Francuska),** *Breakthrough* **(2004. Den Haag, Nizozemska),** *Biennale of Electronic Art* **(2004. Perth, Australija) i** *The seven sins; Ljubljana – Moscow* **(2004. Ljubljana, Slovenija).**

→ Opisujući prožimanje stvari i prostora, prisutnost i uronjenost ljudskog tijela u svijet koji ga okružuje, Maurice Merleau-Ponty zasnovao je koncept mesa svijeta. Stvari pripadaju jedne drugima pa tako čine jedno meso - meso svijeta. Projekt *In(threat)timity* suočava promatrača s faunom i florom zajedničkog prostora. Mikro-kulture nastale u javnim prostorima umnožavaju se u enormnim količinama tako da postaju vidljive golim okom kao kolonije različitih oblika i boja. Na taj način mikro-fauna i flora neposrednog okoliša postaju opasne za nas.

http://**www.ars-tratnik.si**
e-mail: **polona.tratnik@guest.arnes.si**

prema drugim vrstama. Definiranje drugoga kao vrste, vizija svijeta kao skupa kvazi-rasnih stereotipa samo zaoštrava tenzije između pojedinaca i grupa. S jedne strane, drugoga se automatski prepoznaje, 'nesvjesno', kao drugoga prema tipološkim odlikama koje svi dijele. U skladu s poznatom rasističkom izrekom: "Oni su naprosto takvi." S druge strane, razlike koje ga karakteriziraju usađene su duboko u njegovom tijelu. "Oni su naprosto takvi i nikada se neće promijeniti." I na kraju, posljednje žarište ekstremnog nasilja možda proizlazi iz susreta biopolitike kao zaštite života i činjenice da se svi pretvaraju u vrste. Ta naposljetku, svatko će u biopolitičkom i spektakularnom društvu zavapiti: "Ja sam vrsta koja izumire!" "Imam bezuvjetno 'pravo na život'!" "Pustite me da preživim pod svaku cijenu!" Medutim, kao što nas Elias Canetti upozorava, htjeti preživjeti uvijek znači htjeti nadživjeti. Prvo: "Neka umru prije mene!" Onda "Neka radije umru oni, a ne ja!" I na kraju: "Neka umru oni da bih ja živio!" Preživjeli je ubojica *in potentiam*. "Trenutak preživljavanja je trenutak moći. Užas suočenosti sa smrću pretvara se u zadovoljstvo preživjelog da nije mrtav. Ovi leže pokošeni, a preživjeli stoji. Kao da se povela bitka i on je sam ubio smrt. Kada se preživljava, svatko je svakome neprijatelj."[04] 'Biološka zajednica' se gradi protiv svakog drugog oblika zajednice. Ali ona evidentno nije zajednica! Spektakl stvarnosti proistječe i crpi iz spektakularne stvarnosti koja pokazuje biološke otočiće koji ne žele ništa drugo osim nadživjeti jedni druge. Zbogom politiko!

preveo **Tomislav Medak**

Program TOUCH ME + OUTINOPEN

08.09.

19:30h otvorenje Touch Me izložbe
otvorena svaki dan **16:00 -> 21:00h**

Joe Davis (US), **Molly Ferguson** (US),
Filip Hiemann (DE), **Thomas Kaiser** (DE)
Oliver Kunkel (DE)
Siniša Labrović (HR)
William Linn (US)
Ivan Marušić Klif (HR)
Marta de Menezes (PT)
NRD Van (New Reality Development Van) (TCP/IP)
Radical Software Group (US)
Polona Tratnik (SI)

19:30h performans: **Zoran Todorović** (SCG)
Bez naziva ili odsutni

21:30h performans: **Marnix de Nijs** (NL)
Vibriranje Zagreba-Jezostroj

19:30h OutInOpen predstavlja: **Time's Up** (AT)
OsjetiIni cirkus, otvoreno svaki dan 16-21h

09.09.

11:00h **—> 23:00h** OutInOpen predstavlja: TelestreetZG
TelestreetZGradionica
Candida TV (IT) & **Insu^TV** (IT) & **Kein TV** (DE)
D.I.Y. Televizija

10.09.

11:00h **—> 23:00h** OutInOpen predstavlja: TelestreetZG
radionica + televizijsko emitiranje
Candida TV (IT) & **Insu^TV** (IT) & **Kein TV** (DE)
D.I.Y. Televizija

11.09.

11:00h **—> 23:00h** OutInOpen predstavlja: TelestreetZG
radionica + televizijsko emitiranje
Candida TV (IT) & **Insu^TV** (IT) & **Kein TV** (DE)
D.I.Y. Televizija

12.09.

19:00h otvorenje *LifeBoat* (AU)
od **13. -> 17.09.** otvoreno **18:00 -> 21:00h**

16.08.

21:00h modna revija: **Stahl Stenslie** (NO)
S.U.F.I. - Sucide Fashion International predstavlja Ka-Boom kolekciju

simpozij

13. rujna dan prvi

18:00 **—> 19:30** prva sesija:
Marie-Luise Angerer (DE): "Žudnja za Realnim iliti proizvodnja sličnosti kroz osjet"
Bojana Kunst (SI): "Neposlušne veze: o proizvodnji monstruoznosti"/

19:30 **—> 21:00** druga sesija:
Matthew Fuller (UK):
"Kalkulacijski prostor"
Thomas Kaiser (DE):
"DNKgrafija i audio mikroskop"

14. rujna dan drugi

18:00 **—> 18:45** prva sesija:
Olivier Razac (FR): "Reality TV i biopolitika"
(predavanje će se održati na francuskom uz konzekutivni prijevod)

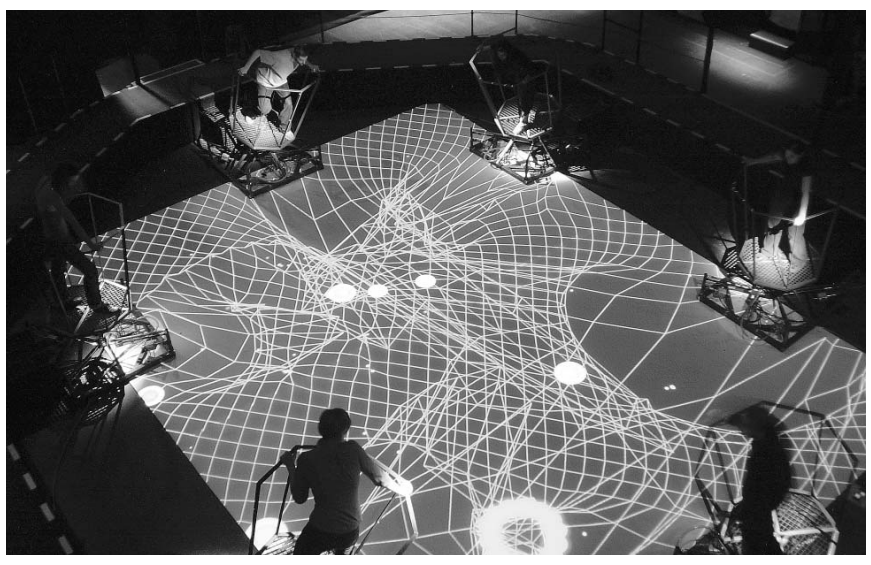
18:45 **—> 21:00** druga sesija:
Jens Hauser (DE): "Bios, tehne, logos: vremenu prilična umjetnička karijera"
Marta de Menezes (PT): "O pipetama i umjetničkim studijima: sjecišta umjetnosti i biologije"
Oron Catts (AU): "Bežrtvena utopija ili bežrtvena hipokrizija?"

15. rujna dan treći

18:00 **—> 18:45**
Natalie Jeremijenko (US):
"Tihi promatrači ili pak ne:
unošenje uzajamnosti u interaktivne sustave"

OutInOpen

→ Projekt OutInOpen je dvogodišnji projekt [mi2] koji se realizira kroz suradničku platformu Zagreb - Kulturni kapital Evrope 3000. U fokusu projekta je prijenos strategija razvijenih na području informacijskih i komunikacijskih tehnologija van njihovog ograničenog tehnološkog područja u prostor javnosti. Istodobno, on preispituje primjenu strategija političke participacije i javnog pristupa na zatvorene tehnologije i medije.



Time's Up (AT)

Osjetilni cirkus

(2004.)
instalacija/installation

→ Osjetilni cirkus je interaktivna instalacija koja se sastoji od aktivnog, prijemljivog, auto-generativnog, audiovizualnog, arhitektonskog sustava. Publika u projektu ima središnju ulogu te je principijelno odgovorna za svoj znatan doprinos prirodi i dinamici cjelokupnog okoliša. Naime, pojedine komponente instalacije u prostoriji motiviraju i ohrabruju publiku da koristi sučelja koja su operativno intuitivna te otud proširuju uobičajene definicije interaktivnosti između fizičkog i virtualnog svijeta, a sve putem jednog intenzivnog iskustva.

Osnovan 1996., Time's Up bavi se primijenjenim istraživanjima na polju ponašanja pojedinca u javnosti. Iz svoje baze u luci u Linzu, Austrija, gdje su smješteni uredi i radionice Time's Up-a, grupa organizira situacije koje remete prirodu date svakodnevice, dozvoljavajući i potičući promijenjene i unaprijeđene interakcije između javnih pojedinaca, posjetitelja ovih organiziranih situacija.

http://**www.timesup.org**
info@timesup.org

Candida TV (IT), Insu^TV (IT), Kein TV (DE)

TelestreetZG — D.I.Y.

televizija

→ Projekt TelestreetZG nazvan je po telestreet pokretu i mreži talijanskih uličnih, 'piratskih' televizija. U berluskonijevskoj Italiji medijske hegemonije vladajuće političke osobnosti nad elektronskim medijima, medijski su aktivisti - vodeći se povijesnim primjerom 'piratskog' radija — 'piratizirali' nezauzetu televizijsku frekvenciju i demokratizirali medijski krajobraz. Upotrebom jeftine, dostupne i jednostavne tehnologije za 'kućnu' produkciju i kratkodometno emitiranje televizijskog programa, oni su televizijski mediji transformirali iz radikalnog primjera one-to-many medija u participativni medij koji susjedi proizvode za susjede. Istodobno, koristeći distribucijske mogućnosti interneta, taj najlokalniji televizijski fenomen umrežili su i učinili globalnim.

http://**candida.thing.net/**,
http://**www.insutv.it/**,
http://**www.kein.tv/**

Touch Me + OutInOpen

organizatori:
KONTEJNER | biro suvremene umjetničke prakse & Multimedijalni institut

Touch me festival i OutInOpen realizirani su u sklopu Operacije:grad

Touch me festival i OutInOpen dio su suradničkog projekta Zagreb - Kulturni kapital Evrope 3000

Zagreb - Kulturni kapital Evrope 3000
odvija se u okviru projekta relations.
projekt relations inicirala je
njemačka Savezna zaklada za kulturu
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES
www.projekt-relations.de

Touch Me podržavaju:
Kontakt. The Arts and Civil Society Program of Erste Bank Group in Central Europe,
Ministarstvo kulture RH,
Ured za kulturu Grada Zagreba,
FACE Croatia, Instituto Camões,
INA, Studentski Centar u Zagrebu, Grad Sinj

OutInOpen podržavaju:
Kontakt. The Arts and Civil Society Program of Erste Bank Group in Central Europe
Ministarstvo kulture RH
Austrijski kulturni forum

Touch Me sponzori:
Pomorsko učilište AdriaMare Consulto,
Pučko otvoreno učilište Libar, Tiskara Gipa,
AAM - Mihalinec, Atman, Sony,
Inel - medicinska tehnika, Evistas, Optika Lapić,
Ugostiteljski obrt Frenky, Ambijent d.o.o.,
Širić Trade, Urar Soldić, Caffe bar Grand, AB Foto

OutInOpen sponzor:
HSM informatika

Touch Me medijski pokrovitelji:
iskon internet, radio 101

dizajn Ruta

Definiranje avangardnog/ eksperimentalnog filma

Fred Camper

Fred Camper smatra da eksperimentalni ili avangardni filmovi dijele neke zajedničke karakteristike poput niskoga proračuna, redatelja koji ujedno obavlja i ostale funkcije rada na filmu, nelinearne priče, svijesti o filmskom materijalu i vrpci, višeznačnosti koja uključuje gledateljev angažman i jasno izražena opozicijskog stajališta prema mainstream kulturi

Napravio sam mnogo eksperimenata u procesu snimanja ovoga filma. Sve sam ih ostavio u svojoj prostoriji za montažu. No, ono što ste vidjeli nije eksperiment, nego dovršeno djelo

Kada je riječ o imenovanju, nitko dosada nije iznašao zadovoljavajući naziv za skup radova koji uključuje *Andaluzijskoga psa*, *Ballet mécanique*, *Meshes of the Afternoon*, *Dog Star Man*, *The Chelsea Girls*, *Quick Billy*, *Serene Velocity*, *Zorns Lemma* i *Journeys from Berlin/1971*, da uopće ne spominjemo razne vrste novijih radova redatelja kao što su Su Friedrich, Janie Geiser, Louis Klahr, Brian Frye i drugi. Volio bih misliti da je nedostatak ustaljena imena pokazatelj da je taj pokret zdrav. Naime, ako zaključujemo na osnovi poznate primjedbe Getrude Stein koja kaže da muzej ne može biti *moderan*, ako točno znate što avangardni film jest i kako ga nazvati, onda vjerojatno nije baš avangardan, zar ne?

Eksperimentalno, underground, nezavisno…

Kada je sjevernoamerička grana pokreta prvi put izbila u javnu svijest sredinom šezdesetih i imenovanje je postalo važnim pitanjem, različiti redatelji izražavali su nezadovoljstvo nazivima koji su se upotrebljavali; neki su takvo nezadovoljstvo izražavali čak i prije. Stan Brakhage rekao je da je naziv *avangarda* pretjerano europski. Netko je, ne mogu se sjetiti tko (volio bih misliti da je to bio Peter Kubelka, ali nisam siguran), rekao *o eksperimentalnom* nešto poput: "napravio sam mnogo eksperimenata u procesu snimanja ovoga filma. Sve sam ih ostavio u svojoj prostoriji za montažu. No, ono što ste vidjeli nije eksperiment, nego dovršeno djelo". (Još jedan problem s *eksperimentalnim*: na MIT Film Society, gdje sam prikazivao *eksperimentalne* filmove iz razdoblja od 1965. do 1971., nekolicina studenata s MIT-a jednom se pojavila misleći da će vidjeti filmove o znanstvenim eksperimentima! Jednom smo morali i vratiti novac dvojici studenata njege koji nisu očekivali autorski klasik kada su kupili ulaznice za program naveden kao *Bringing Up Baby – Andrew Sarris will speak*.)

Pojam *underground* kritizira se iz različitih kuteva, kao takav koji također ima neodgovarajuće europske odjeke, a i mislim da je Brakhage spomenuo činjenicu

da živi 1800 metara iznad morske razine u duhovitoj zamjerki tvrdnji da je *underground* redatelj. *Nezavisno* je ubrzo naišlo na poteškoću zato što je, u holivudskoj nomenklaturi toga vremena, Disney bio *nezavisni* studio, a i danas taj pojam također označava narativne dugometražne filmove koje ne producira veliki studio, ali imaju budžet od mnogo milijuna. *Novi američki film* je naziv koji je bio prihvaćen neko vrijeme, ali je također uključivao narativne filmove, a danas može značiti i Hollywood. Emory Menefee, tadašnji urednik *Canyon Cinema News*, predložio je naziv *neovisan*, u smislu da nije ovisan ni o čemu, ali ni taj naziv nikada nije ušao u opću upotrebu. Trenutačno pokušavam upotrebljavati pojmove *avangardni*, *eksperimentalni* i *a-g* u istome tekstu kao način imenovanja te kategorije filmova ukazujući tako također da je imenovanje još uvijek problematično.

Dakle, za koje bi se zajedničke karakteristike moglo reći da su sadržane u filmovima koje sam naveo i u ostalim sličnim djelima? Očito ne postoji valjan algoritam za odlučivanje što jest ili što nije avangardni ili eksperimentalni film, i tu može biti mnogo onih *je li* ili *nije li* rasprava na granicama. No, mislim da ni jedna razumna osoba ne bi osporila taj epitet za *The End* Christophera Maclainea ili *Quixote* Brucea Baillieja, niti ga pokušavala primijeniti na filmove *Zameo ih vjetar* ili *E. T.*.

Šest eksperimentalnih zahtjeva

Da bih odredio očite primjere ili pomogao razjasniti koje su karakteristike zajedničke takvim djelima, ponudit ću popis obilježja, *test* u šest dijelova. Mnogi od avangardnih filmova neće proći na jednom ili dva od njih, ali smatram da će film za koji će se većina na tom popisu složiti da je *avangardan* ili *eksperimentalan* proći većinu njih.

1. Snimila ga je jedna osoba ili ponekad mala skupina, zajednički, radeći s posve malim proračunom, najčešće pribavljenim iz redateljeva džepa ili uz pomoć malih donacija; snimljen je zbog profesionalne strasti i u uvjerenju da su javni uspjeh i zarada malo vjerojatni. *Posve mali proračun* znači nešto vrlo različito od onoga što bi taj izraz mogao značiti u režiranju dramskih tekstova; ovdje se odnosi na brojke u stotinama, tisućama ili, u rijetkim slučajevima, desecima tisuća dolara.

2. Izbjegava model proizvodnog procesa prema kojemu su različite funkcije redatelja podijeljene među različitim pojedincima i skupinama: redatelj je istodobno producent, redatelj, pisac scenarija, direktor fotografije, kamerman, montažer, snimatelj zvuka i montažer zvuka ili obavlja barem polovicu tih funkcija.

3. Ne pokušava ponuditi linearnu priču koja se razvija u dramskom prostoru mainstream priče. (Pretjeran protuprimjer koji potvrđuje pravilo u ovom je slučaju *Poetic Justice* Hollisa Framptona koji zaista pripovijeda *linearnu priču* – no, gledatelj doživljava tu priču čitanjem rukom pisanih stranica scenarija koje su nagomilane jedna na drugu na stolu, a ne gledajući priču iz scenarija prikazanu na platnu.)

4. Svjesno se koristi filmskim materijalima na način koji pozornost skreće na medij, ali to ne čini u prizorima zagrađenima drugim prizorima u realističnijem modu koji bi izolirao *eksperimentalne* prizore kao sekvence sna ili maštanja. (Primjeri: črčkanje ili slikanje izravno na filmsku vrpcu; rezovi dovoljno nagli i nepredvidivi da montaža skreće pozornost na sebe; uporaba ekspozicije izvan fokusa ili *ispod* ili *iznad*; ekstremno brzi pokreti kamere koji zamagljuju sliku; iskrivljavanje leća; ekstremni nagibi kamere; postavljanje predmeta ispred leća da se izmijeni slika; fotografija vremenskih skokova; kolažiranje predmeta izravno na filmsku vrpcu; uporaba ostalih tehnika postizanja apstrakcije kao što su dodavanja ili optički efekti; tiskani titlovi koji nude komentar različit od jednostavnog pružanja informacija ili razvijanja priče; vremenski neusklađen zvuk, spajanje prostorno odvojenih slika na način koji ne služi kao očita priča ili jednostavno shvatljiva simbolička svrha. Mogu se sjetiti barem jednog redatelja – Brakhagea – koji je sve to radio.)

5. Film ima opozicijski odnos prema stilističkim karakteristikama masovnih medija i prema vrijednosnom sustavu mainstream kulture. Tako će u *found footage filmu* koji se koristi dijelovima iz poučnih filmova izvornik biti montiran drukčije kako bi stvorio neki oblik kritike stila i značenja izvornika. (*Found footage film* je specifičan podžanr eksperimentalnog ili avangardnog filma koji objedinjuje već snimljen filmski materijal u novo djelo – op. prev.)

6. Ne nudi jasnu, jednoznačnu *poruku*. Više nego mainstream filmovi ispunjen je svjesnim dvoznačnostima, potiče višestruka tumačenja i iskorištava paradoksalne i kontradiktorne tehnike i teme kako bi stvorio djelo koje zahtijeva aktivno sudjelovanje gledatelja.

Bez protezanja na čitavu povijest oblika, mnogi važni filmovi po mom mišljenju ispunjavaju sve navedene kriterije, od *Meshes of the Atfernoon*, *Fireworks* i *Twice a Man* do *Moonlight, Wavelenght* i *La Raison Avant La Passion*. Ne predlažem nikakvu mehaničku metodu po kojoj ispunjavanje, recimo, pet od šest kriterija automatski kvalificira neki film, nego držim da razmatranje tih karakteristika može biti korisno u razmišljanju o toj skupini radova. z

S engleskoga prevela Lovorka Kozole.
Pod naslovom Naming, and Defining, Avant-Garde or Experimental Film objavljeno na www.fredcamper.com/Film/AvanGardeDefintion.html

Braća Quay - tamo gdje se prašina slegla

James Rose

Stephen i Timothy Quay najzanimljiviji su animatori današnjice. Njihovi su filmovi poput svojih tvoraca: identične zagonetke (braća su identični blizanci), život unutar života i san unutar sna

Ono što se događa u sjenci, u sivim predjelima, također nas zanima – sve što je varljivo i kratkotrajno, sve što može biti rečeno u onim prekrasnim polutonovima ili u šapatima, u dubokoj sjeni.
Braća Quay

Pjesnik J. D. McClatchy jednom je pitao braću Quay o njihovoj biografiji. Kao što je uobičajeno za sve njihove odgovore na takva pitanja, prvi njihov odgovor skromno se poigravao mitom koji su možda stvarali o sebi izjavljujući da svaki od njih ima jedan atrofiran testis i tajnu naklonost prema guskama.

U iščitavanju mnogih kritika, članaka i intervjua vezanih za braću Quay jedna činjenica odmah postaje očitom: kao i sva njihova umjetnička ostvarenja – filmska ili neka druga – ti jednojajčani identični blizanci ostaju zagonetkom. Slika projicirana u tim tekstovima može biti iščitana kao jednako složena i gotovo isto toliko mitska kao i njihovi animirani filmovi. Naglasak je podjednako na apsurdnosti (poput one da braća često završavaju rečenice jedan umjesto drugoga i da potpisuju svoje dopise jednostavno slovom "Q") i na majstorskim tehnikama i umijećima njihovih slikovnih prikaza. Kao i njihov odgovor na McClatchyjev zahtjev, braća Quay predstavljaju gledatelju izrazito osoban svijet koji je u isto vrijeme i uvjerljiv, ali jednako tako očito i mit.

Kao da su željeli učvrstiti tu kontradikciju, braća Quay nastavljaju svoj odgovor McClatchyju nudeći biografiju koja je implicirala da će, samo po naslijeđu, postati animatorima: *S očeve strane imali smo dva djeda, krojača iz Berlina koji je imao radnju u South Phillyju (južna Philadelphija) i drugog koji je, čini se, bio proizvođač namještaja... Otac naše majke bio je odličan stolar, a bio je i vozač kada je Philly imala samo pet automobila. Dakle! U smislu lutkarstva iznenađuje da je sve tu – stolarija, mehanizmi, krojenje i figure što kližu uz glazbu kako bi obilježile svaku od naših neprirodnih snimki. Velika stvar, hoće li vam to pomoći, dragi prijatelju?*

Svjesno ili ne, braća Quay dala su McClatchyju i više nego što je tražio. Osim obznanjivanja obiteljskih korijena njihova razvoja prema animaciji, odgovor istovremeno funkcionira kao vizualni program: svaki okoliš koji propada i oslabljeni likovi koji nastanjuju te labirinte rukom su napravljene konstrukcije, neobične kombinacije tehnologije, pronađenih materijala i krojenja koje često postaju plijenom tajnovitih i zavodljivih mehanizama, pomno koreografiranih do rijetke geometrije glazbe. Uzimajući to kao osnovu za sve svoje filmove i naručene radove, braća Quay su to razradila do filmske estetike koja dominira pričom do mjere da se ponekad jednostavno rasplinjava u nizu slika koje istražuju i ugađaju Quayevima u njihovim opsesijama: složenost naizgled beskrajnih prostora, kratki i otkrivajući trenuci svjetla i važan sjaj lutkina staklenog oka, sve progonjeno duhom istočnoeuropske umjetnosti i književnosti.

Krokodilske ulice

Počevši svoje formalno obrazovanje na Philadelphia College of Art, oba brata specijalizirala su se u ilustraciji. Diplomiravši 1969. godine, sele se u Veliku Britaniju i upisuju The Royal College of Art u Londonu kako bi nastavili svoju obuku u ilustraciji i kasnije u režiranju. Dok su bila na RCA, braća su upoznala Keitha Griffithsa, koji im je nakon uspješna završetka njihova filma *Nocturna Artificialia* (1979.) postao producentom i jednim od utemeljitelja njihova studija Atelier Koninck.

Suzanne H. Buchan opisuje priču iz filma *Nocturna Artificialia* kao doslovno "nepostojeću: usamljeni lik gleda kroz svoj prozor, ulazi u noćnu ulicu, opčinjen je tramvajem u prolazu, i odjednom je opet u svojoj sobi, pada sa stolca i budi se". Kao njihov prvi važan film, *Nocturna Artificialia* preteča je svih filmskih ostvarenja braće Quay: šetnja neidentificirana čovjeka koji sanja opisuje doslovno sve njihove animacije i igrane filmove zato što je svaki polagano putovanje kroz snovite područja, kratak izlet u prostore simbolične konstrukcije i mita. Osim toga, ta je animacija postavila tehničke granice unutar kojih braća stvaraju svoje pripovijetke. Svi se prizori pojavljuju kao *slike*; svaka je pozorno strukturirana uz pomoć položaja kamere, fokalnih promjena, rasplinjujući se iz jednog prizora u drugi. Takva tehnička istraživanja ne samo da određuju stil braće Quay nego i omogućuju daljnja proširivanja priče i njezinih simboličkih implikacija, što je najuočljivije u filmu *The Street of Crocodiles* (1986.) kojemu se kritika divila.

Iako je priču filma *Nocturna Artificialia* razmjerno lako razumjeti, kako su se braća razvijala, priče su im postajale sve apstraktnije. Njihove su animacije funkcionirale na jednoj mnogo vizualnijoj i asocijativnijoj razini, pomno kalemeći značenja u *mizanscenu* suprotstavljenu narativnim događajima.

Braća Quay često temelje svoje animacije na radovima drugih pisaca i umjetnika. Uzimajući svoje uzore prvenstveno iz europske umjetnosti i književnosti, ti su filmovi adaptacije tekstova Brune Schulza, Roberta Walsera, Franza Kafke i Lewisa Carrolla. Vizualno, njihova je slika hibrid stvoren iz dubina povijesti umjetnosti: Ernst, Bacon, Arcimboldo, Fragonard, Bosch i Escher – svi promiču njihovim opusom samo se pojavljujući.

Kabinet Jana Švankmajera

The Cabinet of Jan Svankmajer (1984.) njihova je najeksplicitnija interpretacija utjecaja, jer je to otvoreni hommage češkom majstoru animacije Janu Švankmajeru. U priči, konstruiranoj kao niz od devet lekcija, pojavljuje se lutak Švankmajer koji podučava dijete-lutku i gledatelja o "važnosti predmeta u (animatorovu) radu, njihovoj preobrazbi i bizarnoj kombinaciji uz pomoć specifičnih filmskih tehnika, izvanrednoj moći filma da *očudi*, utjecajima nadrealizma na (njegov) rad te subverzivnoj i radikalnoj ulozi humora". Kao i *Nocturna Artificialia*, i taj film iznova tumači i razvija trajne vizualne zaokupljenosti Quayevih jednako kao i prepoznavanje njihova izvora, osobito uporabu kamere kao vizualnog i snimateljskog uređaja i potencijala što ga je ponudio nadrealizam. U toj kratkoj animaciji Švankmajerov svijet jest svijet knjižnice ormarâ u kojoj je određena svaka ladica, sadržavajući niz predmeta i čekajući preobrazbu na animatorovu stolu. Kako lekcije napreduju, značenja predmeta postaju sve promjenjivija dok ih se analizira i kombinira, pa tako otkrivaju mnogo dublje i nadrealističnije značenje.

Njihova sljedeća animacija, *This Unnameable Little Broom* ili *Little Songs of the Chief of Hunar Louse (Being a Largely Disguised Reduction of the Epic of Gilgamesh), Tableau II* (1985.) nastavlja se na *The Cabinet of Jan Svankmajer* po tome što preuzima neke od ključnih vizualnih motiva i razvija ih u niz složenih konstrukcija: uporaba ladica i stolova kao uređaja i kao mehanizama, preobrazba značenja unutar predmeta uz pomoć jukstapozicije i utjecaj nadrealizma za stvaranje psihoseksualne drame.

Za razliku od Švankmajerove uredne i čiste bijele knjižnice predmeta i značenja, Quayevi opisuju Gilgamešovo kraljevstvo kao ono koje je "potpuno hermetičan svijet doslovno zaustavljen izvan vremena u crnu ništavilu". Sjenama išarani bljedožuti zidovi ispisani su kaligrafskim tekstom i njihov naizgled beskrajan prostor nasumce je izlomljen četvrtastim rupama iz kojih se povremeno pojavljuju medicinske kuke. Stol – mehanizam i zamka – skrivajući ženske genitalije unutar jedne od ladica, stoji u središtu Gilgamešova područja. Visoko iznad tog prostora nanizane su visokonaponske žice koje vibriraju na vjetru, jedna uhvaćena slomljenim teniskim reketom.

Kao simbolička konstrukcija, Gilgamešov svijet je svijet zla i prijevare, istovremeno šifriran psihoseksualnom napetošću i osobnim rezonancijama Quayevih. Medicinske kuke, zahrđale škare, poput žileta oštre visokonaponske žice i zvuk motorne pile ukazuju na temu kastracije, naglašenu ne samo nasilnom mehaničkom zamkom koju Gilgameš postavlja nego i sekvencom u kojoj postavlja dva jaja na vratašca za rezanje smještajući ih tamo gdje bi trebali biti njegovi vlastiti testisi. Takve brutalne i seksualno nasilne slike ponovno će se pojavljivati u filmovima braće Quay, najuočljivije u filmu *Street of Crocodiles*, gdje su organski materijali organizirani u predstavljanja muških genitalija probodenih stotinama krojačkih pribadača.

Za braću Quay naslov *This Unnameable Little Broom* odnosi se na "beznačajna birokrata (iz londonskog viznog ureda koji ih je pokušao deportirati zbog istekle vize) koji vjeruje da je njegova dužnost sve pomesti da bi bilo čisto". Da bi ta implikacija bila malo očitija, *hunar louse* je referencija na Office of Immigration and Passport Control sa sjedištem u Lunar Houseu u Croydonu. Shvaćen na toj razini, *This Unnameable Little Broom* može biti viđen kao odraz paranoje Institucije ili izvanjske sile koja pokušava pokvariti uspostavljeni poredak. Gubitak kontrole suptilno se kao tema pojavljuje u svim djelima braće Quay, a najnapadnije u njihovu prvom igranom filmu *Institute Benjamenta (or This Dream People Call Human Life)* iz godine 1994.

Mit o oku kao prozoru duše

Nakon *This Unnameable Little Broom* stigla je animacija koju je kritika najviše hvalila, *The Street of Crocodiles*, adaptacija romana Brune Schulza. Ispunjen slikom ludila i propadanja, Schulzov roman bilježi pad u ludilo. Uzimajući to kao početnu točku, film se sastoji od niza prekrasno složenih slika koje mogu i ne moraju imati narativni tijek koji se provlači kroz njihove sjene: *Na izložbi u napuštenu provincijskom muzeju stari je Kinetoscope, stroj sa zemljovidom koji pokazuje četvrt Street of Crocodiles... Slina službujućeg nadzornika pokreće i oslobađa šulcijansko kazalište iz stanja mirovanja u trajnu promjenu.*

Slično kao i u *This Unnameable Little Broom* protagonist se šulja kroz nešto što bi mogao biti podzemni labirint, napuštena tvornica ili geto. Dok taj blijedi i oslabljeni lik tumara tim kompleksom naizmjeničnog mraka i ploča išarana stakla, gledatelj opaža niz zapanjujućih slika: kocka leda koja se opetovano topi, majmun koji razbija simbole luđačkom brzinom, bizarni uređaji za razvezivanje niti, hrđajući vijci koji se polagano oslobađaju zarobljenosti u trulećem drvetu i otkotrljavaju u mrak te nit – jednako osjetljiva kao i sama priča – koja se neprestano kreće kroz prašinu.

The Street of Crocodiles djelo je nenadmašne režije. Osim profinjenih i uznemiravajućih pokreta stanovnika tog geta, pokazuje i refleksivni pristup braće Quay samom procesu animacije. Braća su razvila čitav niz vizualnih strategija, u člancima i razgovorima često spominjanih kao *oslobađanje pogreške*, koje ne samo da pokušavaju zamrsiti fizički prostor u kojemu se likovi kreću nego i proširiti *mizanscenu* priče. *The Street of Crocodiles* razvija njihovu uporabu kamere kao *treće lutke* stvaranjem paralele između protagonista i same kamere. Kombinacijom makroleća, plitkih fokalnih ravni i brzih kruženja većina slika u filmu doima se poput subjektivnih kadrova. Dopuštajući kameri da postane protagonistovim pogledom, prostor i njegovi stanovnici polako prelaze u nelagodne oblike, gdje kradomičan pogled kamere postaje odjekom protagonistovih oštrih preokreta hvatajući kratke poglede pojava koje lebde na rubovima kadra: nesi-

25 fps

Svaki okoliš koji propada i oslabljeni likovi koji nastanjuju te labirinte rukom su napravljene konstrukcije, neobične kombinacije tehnologije, pronađenih materijala i krojenja koje često postaju plijenom tajnovitih i zavodljivih mehanizama, pomno koreografiranih do rijetke geometrije glazbe

guran u svoj i, implicite, naš položaj u tom zamračenom labirintu, film stvara opipljivu paranoju koja podsjeća na suptilnu nelagodu iz *This Unnameable Little Broom* i funkcionira kao prethodnik filma *Institute Benjamenta*.

Kao da žele učiniti tu vezu gledanja ili čina gledanja još očitijom, Quayevi stavljaju znatan naglasak na oči likova. Kako objašnjava Jonathan Romney, oko, čin gledanja i kamera najvažniji su za priče braće Quay: *Najvažnije otkriće za braću u* The Street of Crocodiles *bilo je stakleno lutkino oko koje svojom prisutnošću ili odsutnošću podrazumijeva gledatelja u filmskim dramama. Prestravljenu pogledu lutke-junaka filma parodijski pogledom uzvraćaju krojačeve lutke na koje nailazi, a čije porculanske glave imaju prazne šupljine osvijetljene iznutra. Mit o oku kao prozoru duše teško da bi mogao biti nemilosrdnije pobijen.*

Muzej utvara

Osim vlastitim filmovima, filmografiju braće Quay čine i naručeni radovi i dokumentarci. Iako funkcioniraju izvan predodžbe o autorskim djelima, te su animacije – kao što su *De Artificiali Perspectiva or Anamorphosis* (1990.), *Are We Still Married?* (*Stille Nacht II*) (1991.) i *Can't Go Wrong Without You* (*Stille Nacht IV*) (1993.) – duboko prožete vizijom braće Quay, i učvršćuju ih ne samo kao autore nego i kao majstore svog posla. Osim toga, ostala naručena djela uključuju dizajn kazališne, baletne i operne scenografije (najzapaženiji su *A Flea in her Ear*, *Love of Three Oranges* and *The Hour in Which We Knew Nothing of Each Other*) kao i ilustracije za korice knjiga.

O tim su djelima Quayevi rekli da ih s njihovim autorskim radovima na neki način povezuje "isti mračni štih, koji je u osnovi nedokučiv. Blago tajnovit". Michael Atkinson opisuje seriju glazbenih videa *Stille Nacht* kao "kratke filmove (koji) kao da funkcioniraju poput ladice u stolu pune smeća koristeći se svime što su braća mogla ugurati u svoje dulje filmove". Atkinson nastavlja tvrdeći da je glazbeni video *Can't Go Wrong Without You (Stille Nacht IV)* "vjerojatno jedno od djela Quayevih koje najviše uznemiruje, bizarna uskršnja suita sa snalažljivim plišanim zecom iz *Stille Nacht II* koji se bori protiv sila zla za posjedovanje jaja".

Narudžba za *The Phantom Museum* (2002.) dala je kratki animirani film koji je proučavao zamršeno katalogizirana spremišta Henry Wellcome Collection. Wellcome, biznismen, filantrop i mecena znanosti, stvorio je jednu od najtajanstvenijih i najmračnijih zbirki u modernoj povijesti skupljajući povijesne i suvremene medicinske predmete. Estetika Braće Quay idealno odgovara tom materijalu, s njihovom vizijom koja preobražava svaki predmet u takav koji je istovremeno ono što jest i nešto što nije.

Podsjećajući na *The Cabinet of Jan Svankmajer, The Phantom Museum* je istraživanje izvanredna raspona predmeta što ih sadrži Wellcomeova zbirka: povremeno, ladice otvara naizgled lebdeći par bijelih pamučnih rukavica, a svaka ladica otkriva svoje tajne u profinjenu *chiaroscuru*. Nakon njihova otkrivanja, nekima od tih predmeta dan je život uz pomoć boja, dok se drugi trzaju i savijaju u onome što bi moglo biti reanimacija ili samrtne muke.

Kao pojedinačno djelo *The Phantom Museum* može se promatrati i kao katalog motiva braće, ali i kao istraživanje zbirke Wellcome. Vizualni stil i skrivene teme cjelokupna opusa braće Quay počivaju u svakoj slici *The Phantom Museuma*: oživljavanje mrtve tvari uz pomoć konstrukcije, intenzivno intimni krupni planovi koji otkrivaju ne samo estetiku površine i propadanja nego i suptilnosti lika i pokreta, snovita priča pojačana jednako snolikim slikama, a sve se pojavljuje na beskrajno crnoj pozadini. I kao i uvijek, razjedinjene drame života, seksa i smrti tiho mašu samima sebi kroz apstraktne priče.

Ugovor s đavlom

Kao da njima žele učvrstiti status sebe kao autora, reklame braće Quay jednako su prožete njihovom osobnom vizijom. Nazivajući taj rad svojim *ugovorom s đavlom*, braća su radila oglase među ostalim za Coca Colu, MTV i The PSA National Drug Council. Bez obzira na klijenta nekako su uspjeli suptilno unijeti niz svojih motiva u te oglase: u reklami za Fox Sport usamljeni čovjek divlje slaže gomile knjiga oko ruba stola u slabo osvijetljenoj knjižnici. Kako se kamera približava, čovjek se otkriva kao navijač detroitskih Red Wingsa, a na stolu se odvija utakmica hokeja na ledu koju igraju animirane konstrukcije. Intenzitet se utakmice pojačava, a između protivničkih igrača izbija tuča, koju gledatelj odmah prekida napola pojedenom olovkom. Obuzet tim spektaklom, čovjek je nesvjestan djevojke koja sada stoji za stolom gledajući njega kako gleda utakmicu. Njezin subjektivni kadar otkriva da je stol prazan i da se utakmica odigrava samo u glavi fanatika.

Knjižnica, snimljena na sunčevu svjetlu koje blijedi, prikazana je kao prostor ispražnjen od boja i pun prašine. Kretanje je kamere polagano, dok je fizička akcija divlja, a pozornost usmjerena na detalje, na propadanje - vizualizirana je u krupnim planovima animiranih igrača i izgrizene olovke. Možda najočitija od svih crta braće Quay jest čin gledanja i bivanja gledanim, jednako kao i potencijalno ludilo navijača Detroit Red Wingsa.

Kao suptilna tema u radu braće Quay, ludilo se tiho provlači kroz njihove priče. Pojavljujući se i u fizičkom obliku, primjerice u *In Absentia* (2000.), i kao sam izvor materijala, ludilo kao da njihovu radu dodaje emotivnu kvalitetu. Čini se gotovo kao druga tekstura, drugi sloj u apstrakciji slika i priče. To je možda najočitije u filmu *In Absentia*: u suradnji sa skladateljem Karlheinzom Stockhausenom taj je film snimljen u kombinaciji crno-bijelog i filma u boji, igranog filma i animacije, a u njemu se pojavljuje još jedan usamljen lik, ovaj put žena koja opetovano piše pismo slomljenim komadom olova. Izvan njezina prozora stalno se mijenja osvjetljenje, što predočava njezine osjećaje. Quayevi su na kraju film posvetili "E. H., koja je živjela u umobolnici i otamo pisala svom suprugu".

In Absentia je neosporno tragičan film. Intenzivna tuga i usamljenost kao da se cijede iz svake slike, podsjećajući na trenutak iz *The Street of Crocodiles* u kojemu maleno plastično dijete pokušava uskrsnuti lik Žarulje odražavajući slomljenim ogledalom svjetlo natrag u krhotine žarulje.

Svijet potisnute viktorijanske erotike

U stalno promjenjivim fikcionalnim stvarnostima braće Quay ludilo ima emotivni i kreativni potencijal. Njihov prvi igrani film, *Institute Benjamenta,* adaptacija je romana Roberta Walsera *Jakob von Gutten*. Kao i prerana smrt Brune Schulza, Walserov život još je jedan znak tragičnog u opusu braće Quay: *(Walser) je proveo posljednjih 27 godina života u umobolnici. Na početku tog boravka još je uvijek pisao, no onda je prestao. Rekao je: "Ovdje sam da bih bio lud, a ne da pišem". Umro je tijekom šetnje na Božić... pronađen je licem prema dolje u snijegu, kapa mu je pala, a jedna mu je ruka bila na srcu.*

Priča filma *Institute Benjamenta*, snimljena u mekim i suptilnim nijansama sive boje, povezuje Walserov roman s bajkom *Snjeguljica i sedam patuljaka*: *Njezin junak (Jacob), potomak bogate obitelji, nevino je biće koje dolazi u brlog ljudoždera koje se, u želji da se odrekne svih elemenata sebstva i svoje volje, prijavljuje u tu instituciju koja tvrdi da obučava sluge. Tamo, pod skrbništvom Herr Benjamente i njegove opsjednute, proklete sestre Lise, Jacob nauči izgubiti sebe u nizu monotonih i zapanjujuće besmislenih vježbi koje predvodi čelni dječak Kraus, opisan kao "savršena nula".*

Osim očite veze između Jacobovih lekcija i fizičkog čina animiranja predmeta za film, uzvišeni trenuci filma *Institute Benjamenta* još jednom odigravaju opsesije braće Quay. Institut je, kao i u *Unnameable Little Broom*, simbolična struktura ispunjena pritajenom seksualnom napetošću, najočitijom u rastućoj privlačnosti između Jacoba i Lise Benjamenta. Dodatni trenuci počivaju u bočici koja sadrži sjeme jelena u prahu i u anamorfnom prikazu jelena u doba parenja na jednom od zidova Instituta.

Jelen igra važnu ulogu u pozadini priče jednako kao i u prizivanju dodatnih asocijacija na rad Quayevih. Kada Jacob prvi put ulazi u Institut, odvode ga u ured Herr Benjamenta gdje je posjednut tako da rogovi jelena na zidu ureda izgledaju kao da izrastaju iz njegove glave. Benjamenta nastavlja tu aluziju mjereći razmak između *njegovih* rogova. Kad se prikaže još veći dio Benjamentova ureda, uočavamo da je ispunjen ostacima jelena, uključujući ladicu katalogiziranih loptica jelenjeg izmeta. Kako objašnjava Buchan, opetovanom uporabom motiv jelena postaje totem, "svijet potisnute viktorijanske erotike (u kojoj) oni postaju opsesivni, mračni i dvoznačni".

Kako filmska priča napreduje, postaje očito da Jacob možda nije princ nego perverzni spasitelj koji će osloboditi Institut i njegove stanovnike od njihova potiskivanja. U trenucima kratke ispovijedi Jacob budi u Lisi žudnju, a ne ljubav, osjećaj tako nepoznat da ga ona nije sposobna razumjeti niti se s njime nositi. Lisa sve dublje upada u očaj i jednostavno odlučuje prestati živjeti. U završnom trenutku emotivnog dijaloga Lisa objašnjava Jacobu da umire od "onih koji su mogli vidjeti i zagrliti me. Umirem od praznine opreznih i pametnih ljudi". Naginjući se prema naprijed, svojim usnama dodiruje Jacobove i umire. Taj izokrenuti poljubac smrti zaključuje priču, ali, kao i u svim adaptacijama mitova braće Quay, mit je ovdje ponovno tipično izokrenut: dok Lisu oplakuje njezin brat, ona još jednom otvara oči.

Vratiti se iz mrtvih, biti oživljen, bit je djela braće Quay. Uzimanje nađenih predmeta i njihovo sklapanje u nove oblike s novim značenjem samo je početak njihova mračna rada. U njihovim fikcijama priče se ne moraju razvijati onako glatko kako bismo željeli, niti njihove slike moraju biti tako očite. Sve u svemu, ti su filmovi poput njihovih tvoraca: identične zagonetke, život unutar života i san unutar sna. ■

S engleskoga prevela Lovorka Kozole.
Objavljeno na www.sensesofcinema.com/contents/directors/04/quay_brothers.html

Prvi neamerički junak eksperimentalne avangarde

Jonas Mekas i Bruno di Marino

Analizirajući doživljaj i čin gledanja od davnih 1960-ih do danas, Takahika Iimuru s punim pravom možemo nazivati pionirom japanskog a i svjetskog eksperimentalnog filma i videa

Prvi Iimurin film gledao sam godine 1964. u belgijskom gradiću Knokke-Le-Zoute na natjecanju eksperimentalnog filma. Vrlo sam cijenio Jacquesa Ledouxa, organizatora tog natjecanja. Bio je herojska figura avangardnog filma. No, smatrao sam da su svi neamerički filmovi na natjecanju vrlo dosadni. Trebali biste znati da je to bilo zlatno doba američkog avangardnog filma. Filmovi koje sam donio u Knokke uključivali su *Dog Star Man, Scorpio Rising, Chumlum* i *Flaming Creatures*. I Gregory Markopoulos bio je tamo s *Twice a Man*. Svaki film na natjecanju morao se uspoređivati s najboljima.

Međutim, tamo su bila dvojica redatelja koji su se mogli mjeriti s najvećima. Jedan je bio Peter Kubelka, koji je predstavio film *Arnulf Rainer*, a drugi Takahiko Iimura s filmom *Love*. Film mi se jako svidio. Pisao sam o njemu u *Village Voiceu*, a kasnije sam tražio Yoko Ono da ga dovede u New York, što je i učinila. Ubrzo nakon toga, 1966. godine, Takahiko je i sam došao u New York. Tako je počeo njegov njujorški ili američki život. Ili točnije, njegov život u filmu. Dvadeset i pet strastvenih i produktivnih godina. Ovdje moram dodati – kao ironičan komentar o natjecanjima – ni *Arnulf Rainer* ni *Ljubav* ni bilo koji od filmova koje sam donio na Knokke nije osvojio glavnu nagradu... Film koji je dobio glavnu nagradu... zaboravio sam njegov naslov, i mislim da ga se ne sjeća ni itko drugi.

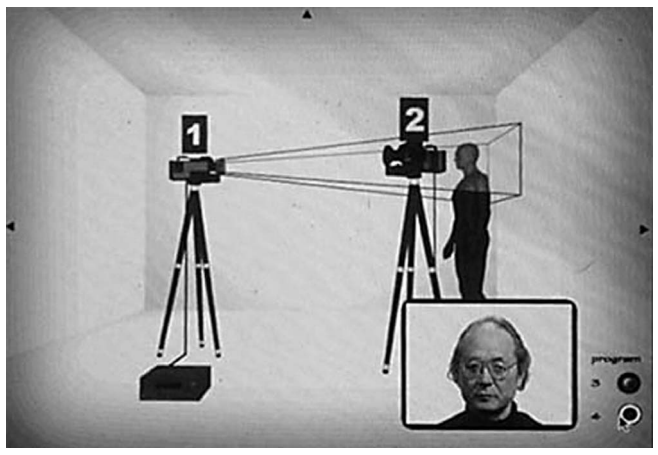
Iako je Taka bio aktivnim sudionikom njujorške avangardne scene, uvijek je zadržao zagonetno, tajanstveno ponašanje, slijedeći svoj vlastiti jedinstven put kroz samo središte avangardnog filma. Iako su ga silina i zanos američkog avangardnog filmskog pokreta inspirirali i privlačili, njegovi japanski korijeni uvelike su pridonijeli beskompromisnim istraživanjima minimalističkih i konceptualističkih mogućnosti filma. Istraživao je taj filmski smjer mnogo dublje od bilo koga drugog. Pregled čitava Iimurina rada važna je prigoda za sve koji se bave razvojem filma i uživaju u njemu kao umjetnosti.

Filmovi i videoradovi Take Iimure

Za Iimuru, kao i za mnoge druge avangardne redatelje, umjetničko djelo nije ograničeno na filmski tekst i okvir platna, nego uključuje čitav proces projiciranja slike: samo razjašnjavanjem filmske mašinerije film više nije predstavljanje već postojeće stvarnosti, nego postaje izložbom reflektirane slike. Odraz *slike* i odraz *na sliku* postaju jedno u Iimurinim filmskim instalacijama. Ideja *odraza,* kao prvo, ne uključuje samo prirodu slike, nego i stajalište umjetnika, a zatim i gledatelja ispred same slike.

Odraz je ponekad stvoren oštrom razlikom između filmske vrpce i projektora, to jest rada izvađena iz vremena s jedne strane i stroja koji ga postavlja u tijek vremena s druge. Zraka svjetlosti šesnaestmilimetarskog projektora, koja je nulti stupanj filma zastupljena pukim projiciranim okvirom, počinje svoj vlastiti život upravo kao što filmske vrpce postaju autonomne instalacije kada su snimljene horizontalno na zidu (istim se postupkom koristio Kubelka u filmu *Arnulf Rainer*).

Iimurine instalacije, gotovo kao i njegovi filmovi, mogu se podijeliti u dva tipa: posve strukturalističke instalacije (ostvarene uporabom filmskog medija) i one koje uključuju osobu, ljudski lik (ostvarene uglavnom



uz pomoć elektroničkog medija). Neovisno o korištenju specifičnim medijima, njegovi filmovi i videoinstalacije – osobito one koje je Iimura radio tijekom sedamdesetih i osamdesetih – gotovo su uvijek usredotočeni na složen doživljaj gledanja. Video/filmski strojevi su uređaji koji služe da se vidi bolje, vidi onkraj, vidi sve (nije slučajno da se Iimura u svom teorijskom tekstu *A Semiology of Video* uvelike referira na Vertovljevu teoriju *kino-oko*). Prema *futurističkim* uzorcima gledatelj je smješten u središte akcije, pozvan je da vidi i vidi sebe kroz svjetlosnu zraku projektora ili elektroničko oko kamere. Kada su dva gledatelja uključena u akciju, oni međusobno gledaju jedan drugoga i razmjenjuju pojedinačne vizije sebe i svog partnera. Film i video u njihovoj kvaliteti vezanoj za okolinu mogu proširiti ideju odraza *slike* i odraza *na sliku* koji su već bili spomenuti kada je riječ o filmu.

Semiotika videa

U *Dubbing Session* fotografirana slika lica projicirana je na zid iza sjene proizvedene tijelom gledatelja, koji je izložen svjetlosnoj zraci projiciranoj drugim projektorom. Videoinstalacije poput *Video Talking: Back to Back* ili *As I See You You See Me* tjeraju gledatelje da komuniciraju ne izravno, nego preko monitora smještenih ispred njih, a koji mogu odašiljati bilo sliku promatrača bilo sliku njegova/njezina sugovornika.

Ono što je ponajprije ostvareno u njegovim stalnim i simetričnim konfrontacijama reflektiranih slika (projici-

Za Iimuru, kao i za mnoge druge avangardne redatelje, umjetničko djelo nije ograničeno na filmski tekst i okvir platna, nego uključuje čitav proces projiciranja slike: samo razjašnjavanjem filmske mašinerije film više nije predstavljanje već postojeće stvarnosti, nego postaje izložbom reflektirane slike

ranih ili emitiranih), lingvističkim zamjenama, tim pogledima koji prolaze kroz televizijske kamere i monitore, jest refleksija o ontologiji filmske i elektroničke slike, a zatim i ponovno promišljanje prostora gledanja, te konačno, istinsko udvajanje gledatelja – istodobno promatrača i promatranog. Na videu snimljena trilogija sastavljena od radova *Observer/Observed* (1975.), *Camera, Monitor, Frame* (1976.) i *Observer/Observed/Observer* (1976.) gradi diskurs koji vodi do istinske semiotike videa.

U proteklih nekoliko godina Iimurina estetika nije se znatno promijenila. Njegovi filmovi, kao i videoradovi i videoinstalacije, još su usredotočeni na parove tijelo/krajolik, prikazivanje/apstrakcija te na logiku prostor/vrijeme. Najbolji su primjeri dva novija djela: film *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji* (1989.) i *AIUEONN Six Features* (1993.), instalacija koja može biti viđena i kao videorad. Prvi nastavlja istraživanje ideje o MA, konceptualnu jedinstvu prostora i vremena kojom su zaokupljene japanske umjetnosti, a može se naći i u Iimurinim prethodnim djelima. Snimljen je u zen vrtu hrama Ryoan-ji u Kyotu, ali to nije samo dokumentarni film, kako je opravdano istaknuo McDonald. *AIUEONN Six Features* potpuno je drukčiji i možda se može povezati s nadrealističkom i zabavnom slikom filma *A Dance Party (in the Kingdom of Lilliput)*. Pet samoglasnika iz engleske i japanske abecede nacrtano je na različito obojenim pozadinama. Slijedi lice čovjeka koji izgovara prethodne foneme s naizmjeničnim izrazima bijesa, patnje ili čuđenja, a onda je izobličeno uz pomoć *morphinga*. (*Morphing* je tehnika obrade slike, odnosno proces transformacije jedne digitalne slike u potpuno drukčiju sliku – op. prev.) Kao i u radu *Dance Party*, ovdje nalazimo vezu koja povezuje pisani znak (slova abecede i samoglasnike), događaj koji slijedi (dnevna aktivnost, elektronička grimasa) i zvuk. Ta je sekvenca ponovljena nekoliko puta, remeteći vezu između znaka i njegova izgovora. Videoinstalacija se razlikuje od vrpce u tome što je sekvenca grafema i fonema prekinuta i ponovno puštena na pet (šest) monitora s određenom odgodom, tako da svaki ekran uvijek prikazuje drugi samoglasnik. Te kvalitete proporcionalnosti i izmjene instalaciju čine sličnom *matematičkim* filmovima. Ima neke zaigrane ironije, što podsjeća na *A Dance Party*, koja ublažava i olakšava konceptualnu težinu Iimurine umjetnosti, uvijek balansirajuće između apstraktnog i konkretnog, zen duhovnosti i tehnologije, krajnje ekonomičnosti i složene mehaničnosti gledanja. z

S engleskoga prevela Lovorka Kozole.
Miks dvaju tekstova: Jonas Mekas, Takahiko Iimura Film & Video, Anthology Film Archives, New York, 1990. i Bruno Di Marino, From <Time> to <See you> Takahiko Iimura, Instituto Giapponese di Cultura, and Diagonale, Rim, 1997.

Temat priredila Mirna Belina

glazba

Nepregledna melankolija i country-rock vožnja

Goran Pavlov

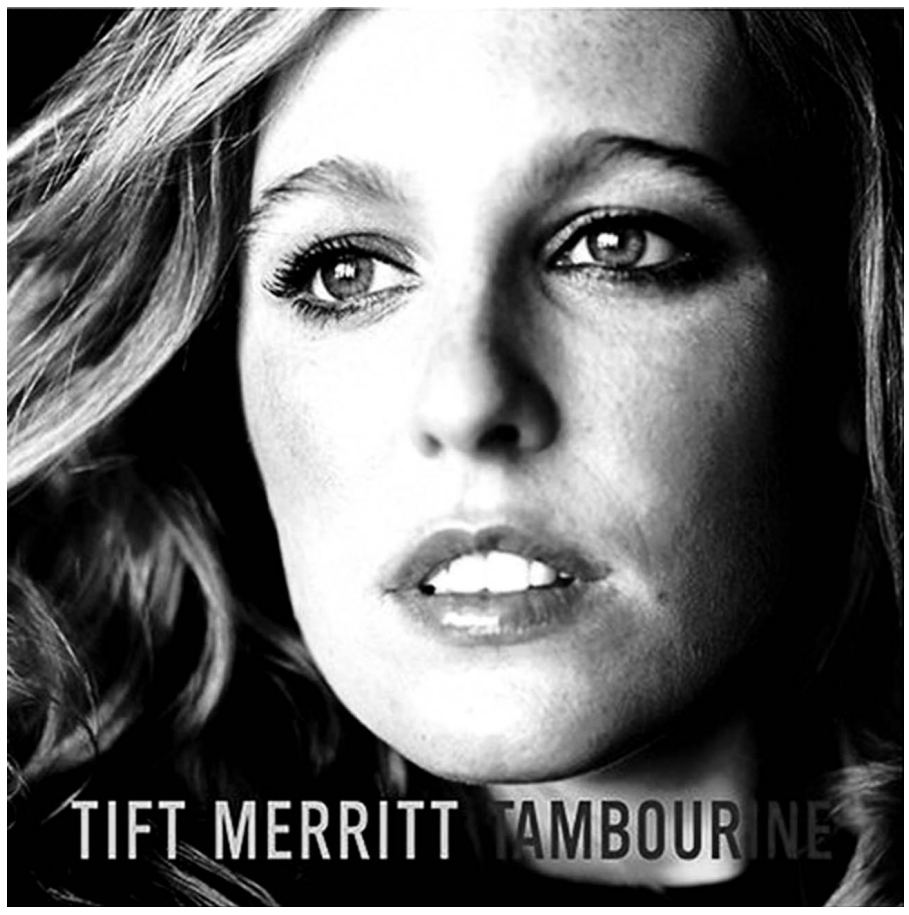
Posebnu glazbenu teksturu pjesmama daju brojni neuobičajeni instrumenti, kojima Ella Guru izbjegavaju kalupljenje svojih krasotica u očekivano akustično ruho, kojim slabiji autori često maskiraju svoje dosadne pjesme u privid iskrene ispovjednosti

Ella Guru, *The First Album*, Regulate Media/Banana, 2004.

Ella Guru je bend koji će se zaista potruditi varljivim vas tragovima navesti na krive zaključke, sve kako ih ne biste olako shvatili. Vidjevši ime benda preuzeto od značajne pjesme Captain Beefheartove psihodelične enciklopedije kaotična egzorcizma *Trout Mask Replica* te ime bivšeg bubnjara Zappinih The Mothers Of Invention, Jimmyja Carla Blacka, na položaju gostujućeg vokala dviju posljednjih pjesama njihova debija naslovljena – pazite sad! – *The First Album*, lako ćete pomisliti kako je riječ o razigranim, nesputanim, eksperimentalnim mladim ljudima na tragu njihovih liverpulskih sugrađana The Coral i The Zutons. Malu pomutnju unijet će naslovi pjesama poput *This Is My Rock And Roll* i *My Favourite Punk Tune*, koji obećavaju troakordnu garažnu pržionicu, te *Blues Is The Root* i *I Got My Mojo Working*, koji će vas preplašiti riječima blues zapomaganja, ali i dalje će kao sigurna oklada izgledati novac stavljen na to da će se prašiti sve u šesnaest.

No, *The First Album* dijametralno je suprotna zbirka pjesama, album nepregledne melankolije koji na različitim mjestima može podsjetiti na različita folk/pop/rock imena (Lambchop, Mojave 3, Belle And Sebastian, The Czars, The Delgados…). Ali njegova originalna autorska vizija te topla i ugodna svirka zadivljujućom lakoćom osmeročlanu ekipu, na čelu s Johnom Yatesom, smještaju vrlo blizu vrhu novovjekih klasičara, glazbenika koji se kao oružjem svoje glazbe ne koriste ničim osim pjesmama samim. Istina, *My Favourite Punk Tune* jest najžešća pjesma na albumu, ali njezina je neobuzdanost bliža spoju Johnnyja Casha i Calexico nego nekim prvoborcima iz '77. te kao takva sasvim logično razvija glazbenu priču toga nesvakidašnjeg albuma.

Posebnu glazbenu teksturu pjesmama daju brojni neuobičajeni instrumenti, kojima Ella Guru izbjegavaju kalupljenje svojih krasotica u očekivano akustično ruho, kojim slabiji autori često maskiraju svoje dosadne pjesme u privid iskrene ispovjednosti. *Pedal steel* gitara, flauta, ukulele, trube – sve to i mnogo više nalazi logično mjesto u predivnim pjesmama poput *Augustus Golden* ili *Wonderful*, a jednaka se pozornost, kao i glazbenim, pridaje i tekstualnim pojedinostima, od kojih posebno zadovoljstvo stvara slušanje legendarnog albuma *All Things Must Pass* Georgea Harrisona, o kojem Yates pjeva u opuštenoj elegiji *On A Mountain*.



Debelo neovisno zaleđe spriječilo je češće pojavljivanje Ella Guru na prošlogodišnjim *best-of* listama, no takav se dragocjen bend najbolje i snalazi upravo u predvečernjem polumraku vaše sobe ili na pozornici pred stotinjak gledatelja. Pruži li im se mogućnost (album, recimo, još nije objavljen u Americi, a i fanovi iz kontinentalne Europe prilično će ga teško nabaviti), zasigurno će je iskoristiti jer svijetu sjajnih bendova nikad ne bi trebalo biti dosta.

Tift Merritt, *Tambourine*, Lost Highway, 2004.

Prije nekoliko godina oko Tift Merritt vodio se rat diskografskih kuća, koje su u ovoj kantautorici prepoznale dugoročnu investiciju na tragu velikih country-rock diva sedamdesetih, glazbenicu koja bi lako mogla izaći iz geta uže americana publike i ostvariti golem uspjeh. Srećom, Tift, tada već u kasnim dvadesetima i s mnogo godina demo-staža i nastupanja po barovima Sjeverne Karoline, svoj je potpis dala uglednoj etiketi Lost Highway, domu sjajnih izvođača poput Lucinde Williams, Johnnyja Casha, Willieja Nelsona, The Jayhawks ili Ryana Adamsa, koji je i sam prilično agresivno lobirao za nju kod Franka Callarija, vođe spomenute kuće. Tift je za takvo povjerenje zahvalila na najbolji mogući način, objavivši 2002. godine prekrasan album *Bramble Rose*, moderni klasik americane i jednu od najboljih ploča uopće u novom tisućljeću, koja je oštra konkurencija za *Essence* i *World Without Tears* Lucinde Williams.

Tift je pokazala da je ponavljanje prokušane formule ne zanima te se uputila u istraživanje veza između countryja i južnjačkog soula snimivši album koji po ugođaju znatno priziva legendarni *Dusty In Memphis* velike Dusty Springfield

Na svojem drugom, prošlogodišnjem albumu *Tambourine* Tift je pokazala da je ponavljanje prokušane formule ne zanima, pa je u prošlosti, a ipak se nadamo i u svojoj budućnosti, ostavila zvuk kojim se predstavila kao dostojna nasljednica legendi Emmylou Harris i Linde Ronstadt te se uputila u istraživanje veza između countryja i južnjačkog soula Irme Thomas ili Candi Staton snimivši album koji po ugođaju znatno priziva legendarni *Dusty In Memphis* velike Dusty Springfield.

Iskusni producent George Drakoulias odličnim Tiftinim pjesmama dodao je bogatstvo zvukova, a i predivan glas autorice jednako je uvjerljiv u agresivnijim nastupima, kakve masni aranžmani soul razarača *Your Love Made A U-Turn* ili *Shadow In The Way* bez dvojbe zahtijevaju. Glazbenu potporu Tift je dobila od velikih imena američke pjesme, od Pettyjeva gitarista Mikea Campbella, koji rijetko osjećajnim zvukom orgulja pojačava tugu *Plainest Thing*, do Neila Casala, Garyja Lourisa i Tiftine junakinje i prethodnice Marije Mckee, koji se nebeskim zborskim harmonijama pridružuju refrenima klasičnijih country-rock vožnji Write My Ticket i Late Night Pilgrim. Najbolja pjesma albuma gotovo je springstinovska reminiscencija umirućeg grada *Laid A Highway* ("They laid a highway a few years back / Next town over by the railroad track / Some nights, I'm glad it passed us by / Some nights, I sit and watch my hometown die"), melankolična ljepota u rangu *Trouble Over Me* i *Virginia, No One Can Warn You* s Tiftinog debija, samo drugačije, društvene teme, uz asistenciju još jedne legende, Benmonta Tencha.

Tambourine je, tako, odličan album kakav bi većini Tiftine konkurencije predstavljao vrhunac karijere, a za nju je ipak nešto drugo, ali ne manje važno: čvrst korak naprijed kojim je pokazala svu širinu svojih interesa i veliku autorsku kondiciju koja će je jednog dana bez imalo sumnje postaviti među sve već navedene prvakinje američkog korijenskog zvuka. Z

kazalište

Sablasti, sučelja i *Hamletova* ratna mornarica

Nataša Govedić

Brijunski je *Hamlet* neuvjerljiv jer ga ne zanima ni povijest ni teorija Shakespeareova komada, kao što ga ne zanima ni "rak" države u kojoj je uprizoren. Biti "izvan" nije brehtijanska strategija kritičkog promišljanja socijalnih uloga, već malograđanska komocija političke neodgovornosti. Pomalo je jezivo da mi *ne znamo* igrati revolt, upravo zato jer ga ne znamo ni živjeti

Uz premijeru brijunskog *Hamleta* u režiji Lenke Udovički te mađarsku predstavu *Ofelijino kazalište sjena* ugošćenu na ovogodišnjem PIF-u, a u režiji Akosa Matravolgyja i Erika Grosschmida

Po izvedbi Navojčeva *Hamleta* publika mahom razgovara o njegovoj fizičkoj *agoniji*, o tijelu *u konvulzijama*, o skokovima preko provalija i veranjima po razgrnutoj zemlji. Brijunski Hamlet izrazito je orijentiran na *corpus* i *movens* lika: dok kraljevskom paru gromoglasno dovikuje "FUJ!", naginjući se gotovo do koluta naprijed s Tvrđave Minor, u prvom su planu gledatelja njegova korpulencija i napete mišice kojima se pridržava za ogradu, kasnije nadopunjene jurnjavom po stepenicama, kršenjem namještaja te generalnom skloношću akrobacijama i vratolomijama. Ali Goran Navojec u svom naporu da kontemplativnog Hamleta pretvori u borilačkog plesača ili rasplesana ratnika nije jednostavno *neskladan* (W. H. Auden u svojim je *Lectures on Shakespeare* utješno napisao kako "u povijesti ove uloge ne postoji glumac koji nije ispao smiješan igrajući Hamleta"). Navojec nesumnjivo jest komično pretjeran u pokretnosti i borbenosti, ali jednako je tako i simptomatičan, mjestimično i provokativan – tu posebno mislim na eksplozivnost njegova gađenja. Ništa slično ne bismo mogli reći ni za Gorana Grgića, koji je čak institucionalno nagrađivan za mlaku i trzavu neurotičnost histrionskog *Hamleta*, ni za Ranka Zidarića, koji je godinu dana prije Navojca predstavio stoički robusnu varijantu lika u Dolenčićevoj režiji. Poglavito Navojčeva korporalna hamletovština provokativna je zato što ostavlja dojam kao da je podešena prema tijelima ekstremne stilizacije pejzaža videoigre (šteta što mu redateljica Lenka Udovički nije umjesto arhaične tvrđave poklonila kompjutersko sučelje), u kojoj spektakularnost skokova i preokreta doslovce predstavlja zakon žanra, ali i zato što Navojec "preskače" Hamletovu bol usredotočujući se na razornost *bijesa*.

Holodeck Visions

Ninja Hamlet mitogenom bi logikom svojeg *perčina* i visoko podignuta mača besprijekorno evocirao dramu osvete (u hamletologiji osveta je često tumačena kao "patološko nastavljanje žalovanja"), s tim da je u Shakespearea priča o Hamletovoj misiji osvećivanja *kritički* preuzeta iz nordijskih saga. Ne vidim nikakve prepreke dramatizaciji koja bi Shakespeareovu dramu pretvorila u *Kill Them All Playstation* (već deset godina postoji pornografski *Hamlet* u režiji Luca Damiana, pa nikoga ne čude ukazanja Hamleta i u ostalim megakomercijalnim žanrovima), ali u tom bi slučaju teorijski inertan tim dramaturgije Željke Udovičić i redateljice Lenke Udovički bio prisiljen na čitanje nešto opširnije literature, o čemu predstava ne nudi svjedočanstva. Primjerice, teoretičarka medija Janet H. Murray u svojoj je utjecajnoj knjizi *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (1997) predložila da upravo kompjuterska videoigra *Hamleta* prati princip tehnoloških inovacija koje je u jezik i dramsku književnost početkom XVII. stoljeća uveo sâm Shakespeare. Janet H. Murray u interaktivnom *Hamletu* vidi i neslućene mogućnosti narativne identifikacije igrača: svatko može po želji "postati" ma koji od likova komada, putujući ulogama i upoznavajući se s njihovim specifičnostima, što samo po sebi predstavlja novu, složenu te poželjno "eruditski baždarenu" hermeneutičku situaciju. Pop kultura u službi institucionalno elitizirane bardolatrije: kud' ćeš isplativiji i uigraniji prosvjetiteljski projekt. Jedini je problem što Lenka Udovički Navojcu nije dopustila "ridikulizaciju" tragedije stilom videoigre. U intervjuu za *Zagreb News* od 24. kolovoza 2005. Navojec eksplicitno kaže da je bio zainteresiran za digitalno istraživanje mačevalačkog dvoboja u maniri *playstationa*, ali "kasnije se odustalo od te ideje". Jasno da digitalni *Hamlet* nije prošao: da kojim slučajem jest, što bi redateljica napravila s *ambijentalnim* Brijunima? S mirisom čempresa i otočkim lahorima (o honorarima za rad na otvorenom da i ne govorimo)? Ljudi bi rekli da joj i ne treba mjesečina nad Istrom; dosta su modem i utičnica. I tako je Hamlet zapeo već između Gorana Navojca i Lenke Udovički: ni kiborg ni baletan, ni videozapis ni prvak borilačkih vještina. A najmanje od svega prijatelj razmišljanja; najmanje od svega utučeni melankolik. U komparativnoj šekspirologiji Navojčevu je Hamletu najbliži lik Mucduffa, osvetnika iz *Macbetha*, okarakterizirana tekstom: "neka se žalost preobrati u bijes; neka ne otupljuje srce, već razjari ga".

Škola glasa

I taj bi Navojčev bijes bio uistinu moćan protivnik apatične kulture, pod uvjetom da mu itko povjeruje. Što je potrebno da vjerujemo u misao koju glumac izgovara, posebno *kritičku* misao? Navojčeva emocionalna neprozirnost, zatvorenost i nekomunikativnost lica te napuknut, nenijansiran glas dovode do toga da je pokret još intenzivnije naglašen, riječ umrtvljena, Shakespeareov tekst lebdi "oko" glumčeva tijela koje ga vehementno izvodi, ali nije s njime izravno povezan. Može li se Hamleta igrati zanemarivši lice i glas? Čujmo glumačke odgovore. Ben Kingsley: *Činjenica da je elizabetanski glumac glumio na otvorenom pred njegov je glas postavljala posebne zahtjeve, zbog čega je recimo Shakespeare od svojih glumaca tražio da budu formalno vješti dikciji, ali*

U mađarskoj je podružnici *Hamleta* fascinantna Ofelijina cijepljenost protiv očaja: bez novca, bez glumaca, bez statusnih zaštita i mirovinskog fonda, bez matičnog teatra ili Brijunskog otočja, građanka Ofelija ne odustaje od stvaralačkog rada. *Hamlets come and Hamlets go*, ali dvorske porcije s kraljevskih pogreba i vjenčanja definitivno nisu "jedino voće" koje vrijedi kušati

ne i bombastični. U nastavku, Kinglsey objašnjava da ako glumac dobro postavi glas, u ostalome će mu automatski pomoći sâm Shakespeare: drama će *poteći*. Hrvatsko glumište gavelijanski zahtjev za vokalnom preciznošću i nijansiranošću veoma je rijetko u stanju zadovoljiti - tu je nerazgovijetna furioznost Gorana Navojca upravo egzemplarna: tekst se "izbacuje" iz usta umjesto da ga se intonacijski pomno oblikuje. No ako se sjetimo načina na koji Dragan Despot igra "Na rubu pameti" ili Vilim Matula "Velikog meštra sviju hulja", vidjet ćemo da postoje domaći performeri koji vladaju fontanom grla u pitanju poetski prenapregnute (Krležine) rečenice, pa bismo mogli očekivati da bi isti respekt pokazali i prema Shakespeareu. Uvedimo sada u razgovor i Iana McKellena: *Redatelji vole od nas tražiti da Shakespearea govorimo "povišenim" intenzitetom, naglašavajući glazbenost jezika, ali čuti i poštovati ritam jezika ovako je i onako glumački posao. Nisam, naime, siguran da postoji razlika između "realistične" i "artificijelne" glumačke izvedbe: sve što glumac izgovori, svejedno da li je to dio Shakespeareove drame ili sapunice, po definiciji je artificijelno intonirano. Pitanje nije "kako biti prirodan", nego kako biti istinit.* Za istinitost su potrebne specifične glasovne tehnike i vježbe. Škola, zanat, disciplina – a ne "inspiracija". Budući da Navojec u predstavi ne samo izgovara zbirku solilokvija nego i svira saksofon, za očekivati bi bilo da je disanju i glasu posvetio frenetičnu pozornost. Možda je tako doista i bilo, ali pucanje njegova glasa na premijeri također svjedoči i o prenapregnutosti grla, koja se pasioniranu glumcu ne bi smjela dogoditi. Michael Pennington: *Glumac ima sreću i privilegiju živjeti s pjesnikovim jezikom za vrijeme kazališnih proba. To je vrijeme kada su nam dozvoljeni svi eksprimenti, gafovi i nesporazumi. To je vrijeme kada glas svladava partituru teksta, čija se uvježbanost ili neuvježbanost čuje na premijeri.* Kako da vjerujemo vikanju teksta? Kako opravdati nestrpljenje s kojim Navojec "bubnja" rečenice? U čemu je zazor poezije, zašto se domaći glumci "srame" njezine emocionalnosti?

Detalji

Nipošto ne želim reći da šekspirijanski glumac "deklamira" tekst isključivo glasnicama. Ian McKellen: *Dobro, Henry Irving mogao je dva sata stajati u središtu pozornice i nepomično deklamirati, ali u to je vrijeme Britanija bila na vrhuncu svog kolonijalizma i svima je "generalska gluma" bila normalna. Danas glumcu teško mogu ispasti uvjerljivima bilo velike geste, bilo velike riječi. Upravo suprotno: mi se bavimo minucioznim detaljima.* Postoje detalji brijunskog *Hamleta* koji pokazuju da se ispod opće površnosti i stilske razjedinjenosti krajnjeg izvedbenog rezultata krije mnoštvo individualnih talenata: Mladen Vasary, Katarina Bistrović Darvaš, Damir Klemenić i Jasna Bilušić sjajno igraju elsinorske, medijske, dezinfekcijske i prevodilačke "sluge" *Hamleta* ironizirajući "teatralnost" osvete za potrebe Big Brother gladijatorstva. Njihova performativna akribičnost, međutim, ostaje strano, akoprem i najdomišljenije tijelo brijunske predstave. Ova je četvorka jedino što se doista pamti: njihova savršeno uspravna leđa i užurbani koraci sa šampanjcem na pladnjevima; *Mišolovka* kao pornografska numera koja prerasta u medijski spektakl sa slatkorječivim, blistavo odjevenim i krajnje usiljenim TV voditeljem; crne kapuljače i kandila kojima promiču između članova zatrovane dvorske obitelji u drugom dijelu predstave. Dojmljiv je i način na koji naga Lucija Šerbedžija (Ofelija) mahne rukom u svojem posljednjem "poludjelom" izlasku s pozornice, uz tekst *I molim boga za sve duše kršćanske*, žurnim okretanjem dlanova domahujući vjeri koja je postala "ništa-ništa", kao što je i njezin život "ništa-ništa", ali oko toga se nećemo uzrujavati: bilo bi previše *ništavno* "dramiti" na putu u Ništa. Predstava nudi proplamsaje mimske ingenioznosti, čiju koreografiju potpisuje Mladen Vasary, ali problem je u kompletnu *redateljskom* postupku neprihvatljivo površnih karakterizacija. Primjerice, što reći o ostatku Ofelijine izvedbe, o infantilnu skakanju školice, o njezinu poigravanju uvojcima, o pristanku da bude "lutkica" bez ikakve karakterne autonomije u ostatku uprizorenja? Što nam to govori o *krupnim* pojednostavljenjima, o brisanju "detalja"?

Fortinbrasova "politika mira"

Na pitanje ima li Lenka Udovički i neki politički razlog za igranje *Hamleta* vjerojatno bi nam trebala odgovoriti posljednja scena, u kojoj se pojavljuje ženski Fortinbras s gomilom *službenika* u bijelim zaštitnim odijelima: počinje forenzička procedura identificiranja i čišćenja leševa, na vidiku je Carla del Ponte i UN-ove snage u prostoru bivše YU, ovdje prikazane kao kombinacija sanitarne inspekcije i vojnih specijalaca u brzu spuštanju po alpinistički zategnutoj užadi kojom je dvor iznutra opasan. Tekst Fortinbrasove o potrebi mira, popraćen različitim radnjama "dezinfekcije" Elsinora s oružjem u rukama, teško da govori o perspektivi konačna završetka ratovanja. Istakla bih da su mnogi proučavatelji *Hamleta* od Freuda do danas zapisali kako Shakespeareov završetak komada ne rješava "probleme" zbog kojih Hamlet strada: velika klaonica završnog mačevanja i trovanja niti može objasniti zatvorski mentalitet danske državnosti, niti Hamletovo gađenje prema ženama, niti može opravdati zločin ubojstva staroga kralja, kao što ne može Ofeliji vratiti ni život ni razum, još manje opravdati *zahtjev za osvetom* koji je pred glavnog protagonista postavila jedna očinska prikaza. Hamletova čuvena "pasivnost" vezana je upravo za dvorske koordinate njegova života: taj je Shakespeareov komad tragedija vlasti, kojoj se suprotstavljaju i kazalište i ludilo (kazalište kao *ludilo s metodom*), ali vlast je prilično bezdušan mehanizam čiju toksičnost Hamlet ne uspijeva "izliječiti" ni u sebi ni u drugima. Zbog toga je teško postaviti "radikalnog" *Hamleta.* Lenka Udovički u tome bi možda uspjela da je Navojcu dozvolila parodiju *playstation* filozofije ubijanja ili pak radikalizaciju glazbeničkog identiteta (Hamlet koji solilokvije zamjenjuje sviranjem saksofona dok oko njega bjesni bratoubilački rat na ovim bi prostorima sigurno bio dočekan kao kvantni skok pacifizma), ali čini se da redateljica nije željela ni previše riskirati ni preduboko zagaziti u hamletovsku nesklonost da se *maća lati*.

Tko vlada?

U političkom je smislu relevantno i kako je postavljen vladalački par. Klaudije Aleksandra Cvjetkovića i Gertruda Ksenije Ugrine veoma su pristojna i blazirana vlast: ispijaju koktele, ne gube živce, slijede protokol. Novac nije u pitanju. Dugovi? Srušene kuće? Prisilne migracije stanovništva? Nema im spomena. Kakve, dakle, veze brijunski *Hamlet* ima sa zemljom u kojoj se predstava igra? Moj je dojam da Lenka Udovički želi naglasiti birokratsku ravnodušnost nekog apstraktnog režima unutar vremenske "nedođije", u kojoj nema ni balkanskih tajkuna, ni Ivića Pašalića ni Milana Bandića, ni Miloševića ni Koštunice, ni Vukovara ni Srebrenice ni Dretelja, ni uopće ikakvih dokaza da se u ovoj zemlji *živjelo* (prošlo vrijeme ove konstrukcije optimistička je varijanta) bratoubilački rat; prakticiralo se ubijanje u kojem nije stradao samo "dobri stari kralj" Tito, nego i deseci tisuća izvanelsinorskih "statista" kraljevske povijesti. Sada bih citirala Viktora Ivančića iz romana *Vita Activa* (2005)*: Nitko u tim grupnim scenama nije mogao mjeriti pojedinačne udjele, jer je prisila podrazumijevala* uživljavanje*, brisanje razlike između života i glume*. Brijunski je *Hamlet* neuvjerljiv jer ga ne zanima ni povijest ni teorija Shakespeareova komada, kao što ga ne zanima ni "rak" države u kojoj je uprizoren. Biti "izvan" nije brehtijanska strategija kritičkog promišljanja socijalnih uloga, nego malograđanska komocija političke neodgovornosti. Pomalo je jezivo da mi *ne znamo* igrati revolt, upravo zato jer ga ne znamo ni živjeti. Nigdje kao u otpisanu brodu nekadašnje YU ratne mornarice kojim se s kopna vozimo do brijunske eskapističke oaze nije tako jasno da rat predstavlja naš temeljni socijalni tabu: brod je možda postao kazališni rekvizit, ali duhovi se nastavljaju pojavljivati na tvrđavama i kasarnama, u stanovima i obiteljskim kućama, na sportskim natjecanjima i crkvenim manifestacijama. Pa čak i na koktel-partijima. Treba li dodati da u brijunskoj predstavi duh progovara snimkom blaga glasa (fizički odsutna) Rade Šerbedžije - kao da je osveta samo jedna "scenska igra", jedno radijsko *tepanje*, a ne svirep program milenijskog militarizma? U Nekrošiusovoj režiji duh Hamletova oca plače zbog misije koja poput prokletstva pada na njegova sina. Litvanski redatelj odlično razumije posljedice osvetničkih vapaja. U hrvatskoj predstavi nitko ne plače. Emocija je još uvijek zamrznuta, kao što je blokirana i mogućnost da javno odžalujemo bilo rat, bilo obiteljske tragedije. Premda u Shakespeareovu komadu postoji jaka granica koja dijeli korumpiranost starije generacije (Polonije, Klaudije, Gertruda) od početne nevinosti mlađe (Hamlet, Laert, Ofelija), u režiji Lenke Udovički mladi ispadaju daleko opasnijima od svojih roditelja samim time što traže njihovo "polaganje računa". Nema sumnje da se redateljica nastoji ograditi i od jednih i od drugih, najspremnije se priklonivši strani "elsinorskih glumaca" koji svoju točku igraju na engleskom originalu te koji su *Mišolovku* pretvorili u lakrdijanje "zabavnog" TV programa. U tome i jest *hamartia* predstave. Od duha Hamletova oca, od ratne povijesti, ne može se pobjeći u *Milijunaša.*

Što može kazalište?

Ovih je dana u Zagrebu, unutar PIF-ove selekcije, gostovala jedna "mala" i nepretenciozna predstava, čija je umjetnička i aktivistička moć po mom mišljenju daleko natkrilila brijunski spektakl. Riječ je o mađarskoj predstavi *Ofelijino kazalište sjena* u režiji Akosa Matravolgyja i Erika Grosschmida, dramatiziranoj prema priči Michaela Endea. Ondje neuspjela glumica i kazališna šaptačica Ofelija odluči osnovati svoje kazalište sjena, prihvativši u njega i Hamleta i Pinokija i Larsa koji leti na guski i zmajeve i Don Quijotea i princeze i klaune i patuljke i divove, pa čak i Sjene neidentificirana porijekla. Njezina ljubav prema kazalištu nije samo u inkluzivnosti kojom oformljava šaroliku dramu "nevidljivih" protagonista, nego i u uvjerenosti da se teatar nikada neće pretvoriti u podružnicu komercijalnog zabavljaštva. Teatar ostaje intimna posvećenost. Čak je i Ofelijina nevelika pozornica napravljena od obiteljskog albuma u čijoj dubini nema "svakodnevice": svaki je okrhnuti stolac i svaka izlizana prostirka na jeftinom krevetu dio kontinuirane svečanosti sjena. U ovoj je podružnici *Hamleta* fascinantna Ofelijina cijepljenost protiv očaja: bez novca, bez glumaca, bez statusnih zaštita i mirovinskog fonda, bez matičnog teatra ili Brijunskog otočja, građanka Ofelija ne odustaje od stvaralačkog rada. *Hamlets come and Hamlets go*, ali dvorske porcije s kraljevskih pogreba i vjenčanja definitivno nisu "jedino voće" koje vrijedi kušati. Umjesto "velikog smisla", tu je *mali angažman.* Umjesto kontemplacije samoubojstva, tu je napor preživljavanja. Umjesto dvorske klaustrofobije, tu je sklonište otvoreno za sve bezdomne sjene. I najbolji dio: uopće ih ne zanima osveta. Toliko o inovativnu čitanju Shakespeareova *Hamleta*.

Ekološkom bajkom protiv urbanoga ekocida i kulturocida

Suzana Marjanić

Mario Kovač povezao se sa Zelenom Istrom, koja se bori, među ostalim, protiv lokalnih moćnika na vlasti te njihova truda da Pulu pretvore u mediteranski Las Vegas. Upriličena je i borba između endemske vrste, primjerka *jadranske naftne sipe*, koja umjesto crnila ispušta organsku naftu, i poludjeloga istarskoga ribara, koji je oboružan metalnim kolicima iz supermarketa izazvao naftnu sipu na dvoboj

Uz 11. PUF (Međunarodni kazališni festival), Pula, 1. – 5. srpnja 2005.

U domaćoj selekciji, pored odlično ekološki osmišljena festivalskoga projekta *Anno Domini 2005. – Od A do B*, koji je subvertirao veličajne strategije nekih moćnika na vlasti da se Pula modificira, točnije – degradira u mediteranski Las Vegas, te sjajnih *Krugova* pulskoga Dr. INAT-a, na 11. PUF-u sudjelovao je i Studentski teatar Lero s poetičnom predstavom feminine tuge *Leptirice noći*. Iz Bosne i Hercegovine predstavila se Teatarska radionica Narodnoga pozorišta Tuzla s predstavom *Dolno solan*. Inače, Dolno S/solan jedan je od naziva za Tuzlu, grad koji je, kao što je dijagnosticirala dramaturginja Larisa Softić-Gasal, "umorna ptica nad beskrajnim oceanom praznine kao posljedicom iskopavanja soli". Iako odlično simbolički provedena, nažalost, pomalo zamorna neverbalna predstava uprizorila je poetiku soli, vječne žeđi, rata i strašila povijesti u 27 *scenoslijeda*, od 1. scene "Zemljin porod" do posljednje, 27. scene "ODLUČI!". Slovenska koreografkinja i plesačica Maja Delak izvela je dva plesna dueta: pored dueta *HI-RES*, u kojemu je suradnju ostvarila Mala Kline, predstavila se i s duetom *Gina & Miovanni*, u kojemu je sudjelovao izvrstan talijanski mimičar i glumac Andrea Ruberti, a zajedno su izvedbenim tehnikama nastojali prevesti poeziju Mine Loy u scenske znakove.

Tabu tema – post/ratni turizam i erotika

Tajvanska kiparica Yin Peet i mađarski umjetnik Viktor Lois iz dalekoga Tajvana uspjeli su "donijeti" zvučnu skulpturu *Container Man* koja kao svoj *kostur i kožu* koristi brodski kontejner, a dijelove industrijskih strojeva kao organe-muzičke instrumente, te u cjelini funkcionira kao ogroman elektronski orkestar-kontejner. Nažalost, publici je omogućena tek djelomična interakcija s kontejnerom-zvučnom skulpturom, dakle, samo prolaz kroz njegove unutrašnje muzičke organe, ali ne i mogućnost instrumentacije na instalacijskim elektronskim organima. Poljska kazališna trupa A PART izvela je performans *Femina vol. 2* u dvorištu bivše vojarne Karlo Rojc na izduženoj podlozi, pisti između dviju metalnih konstrukcija. Riječ je o priči o elementarnim simbolima života: o stvaranju iz vodene *masse confusa*, nakon čega je uslijedilo dojmljivo rađanje krvava ženskoga tijela iz transparentne folije kao posteljice na metalnoj konstrukciji postavljenoj na lijevom kraju scene. Na kraju, heroina odjevena u vjenčanicu, koja je bila ispunjena ptičjim perjem, kroz Vrata Smrti (na desnom kraju scene) odlazi s figurom tužnoga klauna, Pierrotom na štulama (bijela nevina *dječja* figura kao ikonogram bijele uništavajuće Smrti), koji je iznjedrio nakon prekrasne scene pročišćavajuće, bukteće vatre koja je gorjela izduženom scenom, pistom. Nakon njihova prolaza kroz Vrata Smrti uslijedila je krvava kiša. Pored izvrsne i nezaboravne pirotehničke demonstracije Free International Radicals Etc – njihovih vatrenih orgulja (osim fantastičnih vatrenih orgulja nalik na didgeridoo, scenom su dominirale i još jedne manje vatrene orgulje čije su cijevi stršile vertikalno i pri svakom pritisku plina vatreni plamenovi proizvodili su nevjerojatne zvukove, glazbu efektnih plamenova različitih dimenzija) te španjolske predstave *La divadivina y el hombre bala* u izvedbi Sol Picó i grupe Los Deméndez, ovogodišnji PUF ugostio je i solo performans-monodramu *Sex in the Warzone* britanske performerice Kate Pendry (već nekoliko godina nastanjene u Oslu), u kojemu je odlično glasovnim modulacijama apokaliptički "dočarala" balkansku ratnu zonu mina, bombi i zalutalih metaka; primjerice, kao jednu od *priča* ratnoga apokaliptičnog Sarajeva iznosi svjedočenja *nekih* napaćenih Sarajlija kako su u vrijeme rata svi imali kratke kose kako bi bili što manja meta brdskim snajperistima. Performansom-monodramom Kate Pendry tematizira svoje nedavno putovanje u Sarajevo i Kosovo, progovarajući o tabu temi – o post/ratnom turizmu i erotici koju neki Zapadnjaci (među njima i ona) nastoje doživjeti u *takvim* situacijama, a navedeno je scensko putovanje okvirno (početno i završno) zaokružila Morrisonovom pjesmom *The End* kao i početnim zarezivanjem skalpelom (dva puta, ali, molim, vrlo nježno) o desnu podlakticu. I kao što je nježno zarezala, tako je krv i nježno i vrlo kratko kapala.

Nestalan junak, ali ipak leteći muškarac

Svakako, red je da navedemo i nagrađene ovogodišnjega PUF-a: naime, izuzetno marljiv žiri 11. PUF-a (Enes Kišević, Dubravka Lampalov i Bojan Munjin) dodijelio je nagrade *Kazališnoga neba PUF-a* koje, da ne zaboravimo, sadrži tri ravnopravne nagrade. Nagrada *Oblak* pripala je *Krugovima* (ideja i režija: Branko Sušac) Dr. INAT-a, *Vjetar* – NEZABORAVNOM pirotehničko-akustičkom kabaretu Free International Radicals Etc, a *Kaplja* – Šandoru Slackom za izvedbu u iznimnim *Krugovima*. Pritom je dodijeljena i posebna, specijalna nagrada koju su ravnopravno podijelile Maja Delak za plesni duet *HI-RES* i predstava *La divadivina y el hombre bala* Sol Picó – zanimljivo, plesne predstave koje govore o ljubavi. Ali dok je *HI-RES* uprizorio "efemernu kuću ljubavi", španjolska trupa Sol Picó (koju vodi istoimena koreografkinja), a ovoga puta udružena snagama članova trupe Los Deméndez (podsjećam da je Sol Picó gostovala i na 6. PUF-u s nezaboravnim uličnim performansom *Planet Smeća*), izlaže *kuću ljubavi* na humoristučan način. Riječ je o bajkovitoj priči o princezi koja dolazi iz nekog drugog svijeta (savršeno je pritom prikazan njezin ples na kranu dizalice *u zraku*, kojim je simulirano slijetanje na Zemlju) i koja na Zemlji nailazi na muškarca koji je *nestalan junak, ali ipak leteći muškarac*. Naime, doista, U Ime Ljubavi spreman je da ga katapultiraju iz topa, što je i scenski demonstrirao letom desetak metara nakon čega je *na lakim krilima ljubavi* sletio na trapezoidnu mrežu u dvorištu Karla Rojca. Navedena točka ljudske topovske kugle ili topovskoga mesa, inače, figurira kao jedna od najopasnijih i najstarijih cirkuskih točaka.

NE! mediteranskom Las Vegasu

Vratimo se ukratko festivalskom projektu koji je Mario Kovač osmislio kao predstavu-*šetnicu* urbanom mrežom pod simpatičnim nazivom *Od A do B*, a u koju je uključio glumce i autore iz Pule i drugih gradova Hrvatske kao i Slovenije, Srbije i Crne Gore te Bosne i Hercegovine. Za festivalski projekt *Anno Domini 2005. – Od A do B* Mario Kovač povezao se sa Zelenom Istrom, koja se bori, među ostalim, protiv lokalnih moćnika na vlasti koji, eto, nastoje po svaku cijenu modificirati Pulu u mediteranski Las Vegas, s obzirom na to da, doista, kako je naglasio Kovač u intervjuu za *Feral Tribune* (15. srpnja 2005.), "postoji projekt pretvaranja gradskog parka u poslovno-stambeni objekt s kockarnicom i hotelom za pomorce". Pored navedenoga, Mario Kovač istaknuo je na letku festivalskoga projekta: "Čini mi se da je alternativna kultura (a samim time i alternativno kazalište) već polako počela tonuti u proces u kojem se utopila mainstream kultura: u svojevrsnu getoizaciju i samodovoljnost." Upravo iz navedenoga razloga uvijek nepredvidljivi nekadašnji "šmrcovac" translocirao je festivalski projekt iz prostora bivše vojarne Karlo Rojc u javno, gradsko tkivo i, doista, spojem uličnoga kazališta i aktivizma uspio je oblikovati sjajnu predstavu-*šetnicu* kroz sedam postaja u urbanoj jezgri, koja je započela narativnom matricom *Bajke o ribaru i ribici* i koja je modificirana u situacionističku farsu o političkim transakcijama urbanih zelenih površina Grada Pule. Naime, prva postaja predstave-*šetnice* odvijala se pokraj fontane na glavnoj gradskoj tržnici (*Od A…*) gdje jedan *apstraktni* istarski ribar (odlična izvedba Davida Belasa), iskoristivši prostor fontane, lovi ribu te bajkovito i sasvim iznenada susreće tri *debeljuškaste* ribice (kako su se sâme predstavile). Nakon navedene postaje Mario Kovač kao konferansje, *čičerone*, turistički anti-vodič kroz urbanističke devastacije Pule vodio je mnoštvo, cijenjeno *pučanstvo* (a koje, nažalost, nikada nije spremno na puč kada su u pitanju brojni ekocidi i kulturocidi *lijepom našom*) kroz nekoliko postaja do posljednje, sedme postaje – na Rivi (*…do B*) gdje je upozoreno kako se upravo na tom mjestu Grada Pule u more ulijevaju fekalije iz 42 kanalizacijskih cijevi (!), što objašnjava realan smrad i crnilo morske vode. Pritom je upriličena i borba između endemske vrste, primjerka jadranske naftne sipe, koja umjesto crnila ispušta organsku naftu, i poludjeloga istarskoga ribara (iz prve scene s gradske tržnice), koji je oboružan metalnim kolicima iz supermarketa izazvao naftnu sipu na dvoboj. Ujedno, na posljednjoj postaji bila je prozvana i Družba Adria, a demonstracijski natpisi koji su se mogli vidjeti prilikom spomenutoga dvoboja nosili su slogane s ubojitom političkom i ekološkom ironijom, kao npr. "Nafta – heroj, a ne zločinac". Suradnja sa Zelenom Istrom demonstrirana je i sudjelovanjem (na posljednjoj postaji) i talijanskoga eko-broda najveće talijanske organizacije za zaštitu okoliša Legambinete (naime, jedan od njihovih brodova, Goletta verde tijekom ljeta obilazi talijansku obalu, a posljednjih nekoliko godina i obalu Istre, te bilježi pozitivne i negativne aspekte gospodarenja morem i priobaljem), čiji su volonteri zajedno s volonterima Zelene Istre dijelili promotivne i upozoravajuće letke o, nažalost, brojnim ekocidima na Jadranu. Ukratko, riječ je o odličnoj translaciji *Bajke o ribaru i ribici* u ekološku i političku bajku – situacionističku farsu.

Uhodane staze, iscrpljena "otkrića"

Ivana Slunjski

Sklonost "ekscesu" i šokantnom više nije dostatna, *alternativnost* bez promišljanja novih društvenih fenomena i adaptacije umjetničkih praksa kulturalnim promjenama ne jamči razvoj alternativne kulture. Neverbalno kazalište samom činjenicom da nije dramsko ili verbalno – nije nužno ni progresivno, ni antagonističko, ni političko

Uz plesnu selekciju 11-og PUF-a (Međunarodni kazališni festival); Pula, 1. – 5. srpnja 2005.

Slijedeći ideološke zamisli kazališta sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća, na kojima su i stasala izvaninstitucionalna kazališta čiji su danas voditelji (Dr. INAT, Lero, Daska i Pinklec), začetnici Pulskoga alternativnog festivala (PUF) Sušac, Mojaš, Borojević i Bogdan dobrohotno su težili anuliranju birokratskih shema koje su kazališni svijet podijelile na definitivne međusobno nekorespodentne pozicije državno financirane konzervativne vodeće struje i krajnje neprofitabilnih slobodoumnijih glumišnih kompleksa. Konceptom nepriznavanja diobe kazališta na profesionalno i amatersko PUF se prije jedanaest godina protuslovno odredio kao alternativno susretište, ustupajući mjesto kazališnoj različitosti i dijalogu. Sve što se nazivalo *off* produkcijama, subkulturom i kontrakulturom, sadržavalo je aktivističku notu i želju za samorealiziranjem i promicanjem drukčijih modela kazališne reprezentacije, upravljenu protiv provođenja samovolje postojećih institucija. Tadašnji akcent alternativnoga stoga je bio na radikalnom i prevratničkom, a manje na iskušavanju formalnih, strukturnih ili sadržajnih noviteta. Međutim, sklonost "ekscesu" i šokantnom više nije dostatna, *alternativnost* bez promišljanja novih društvenih fenomena i adaptacije umjetničkih praksa kulturalnim promjenama ne jamči razvoj alternativne kulture. Mnogi teoretičari dvoje o tome što više u globalizacijskim tržišno predeterminiranim procesima, gdje i ekonomija podliježe kulturaciji, a kultura zakonitostima ekonomije, zapravo može biti alternativno.

Koloniziranje alternative

Dejan Kršić u eseju *Alter-native* objavljenome još 2001. opaža da medijska, odnosno kulturna industrija *kolonizira* alternativu posežući i za *najradikalnijim umjetničkim iskazima* kao što su, primjerice, Orlan, Franko B ili Annie Sprinkle, jer u današnjem društvu gotovo da ne postoji *forma, stil, vrsta ili izraz* koji se ne bi mogli tumačiti kao roba za *neku ciljnu skupinu* te alternativna scena također funkcionira po *istim principima kao i dominantna kulturna industrija*. U institucionalne i konzervativno zatvorene oblike produkcije na razini sadržaja ili izvedbene forme moguće je pak pripustiti alternativne izričaje (primjerice spektakl). Usmjerenost tržištu i komercijalnu vrednovanju kulture jednim dijelom proistječe iz nedovoljna priljeva sredstava iz državnih proračuna i pronalaženja drugih izvora financiranja radi održanja kontinuiteta događanja i postizanja prepoznatljivosti u cjelokupnoj kulturnoj ponudi. No, alternativno pozicioniranje, kako napominje Kršić, nije samo preuzimanje *tržišno-marketinških odrednica*, nego i stvar *emancipatorskoga političkog stava*, *ispitivanja mogućnosti da se zadani, postojeći uvjeti nadvladaju i izmijene*. A uvjeta i područja koja bi valjalo mijenjati nama zasigurno ne manjka. Promatrane u svjetlu pomaka pojma alternative predstave jedanaestoga PUF-a teško bih označila *emancipatorskim*. U većini slučajeva riječ je ipak bila o prevagi neverbalnoga kazališta koje samom činjenicom da nije dramsko ili verbalno nije nužno ni progresivno, ni antagonističko, ni političko. Skupine Sol Picó (*La Divadivina Y El Hombrebala*), Theatre a Part (*Femine vol. 2*) i Free International Radicals (*Vatra*) prednost su dale spektakularnosti izvedbe zadivljujući okupljene akrobacijama, klaunerijom, ekvilibristikom ili manipulacijom vatre. Lero (*Leptirice noći*), Dr. INAT (*Krugovi*) i teatarska radionica tuzlanskoga Narodnog pozorišta (*Dolno Solan*), bliski mimskom izrazu, zadržali su se na poigravanju unutar sadržajnoga okvira.

Sex in the Warzone

Kate Pendry performansom *Sex in the Warzone*, tematiziranjem postratnoga turizma koji je oprobala na vlastitoj koži pri posjetu Kosovu i Sarajevu, dotaknuvši se ideoloških represija, uloge medijskoga posredovanja, problema tranzicije i europske integracije, odmaknuvši i u revalorizaciji forme *stand up* komedije (shodno tumačenju Philipa Auslandera tradicionalno falocentrične), jedina je doista uzdrmala postojeće konsolidirano stanje društva. Umjesto da je u nastojanjima ohrabri, dio ocjenjivačkoga suda umalo ju je proglasio prezrenom zbog miješanja u stvari koje niti razumije (sraz posljedica traumatičnih iskustava multietničkoga rata i terorističkoga napada) niti je se izravno tiču. Dvije plesne predstave, *Gina i Miovanni* autora Maje Delak i Andree Rubertija te *Hi-Res* autorica Maje Delak i Male Kline, ostaju u konvencijama klasičnih nazora suvremenoga plesa pri čemu je očito da se komponiranju koreografskih sekvenca i elementima plesnoga vokabulara pristupa na vrlo sličan način kao i u baletu. Ovdje se to odnosi na pripisivanje značenja manjim ili većim sljedovima pokreta koji se potom koriste kao jedinice koje se po potrebi slažu kako bi se u vizualno prenijela određena unaprijed zadana narativna inskripcija ili opisala atmosfera. Način pristupa koreografiji i scenskoj organizaciji u duetu *Gina i Miovanni*, unatoč prepletanju gega i klaunerije sa suvremenim plesnim tehnikama, u popriličnu je nesuglasju s odabranom temom. Naime, za nastali rad autori su nadahnuće crpli iz života američke pjesnikinje Mine Loy, čija se djela povezuju s djelovanjem europske i američke avangarde, s radikalnim futurističkim i nadrealističkim postupcima. U književnom opusu Mine Loy ističe se *Feminist Manifesto*, kojim je odgovorila na debate o položaju žene u futurizmu suprotstavljajući se Marinettijevu preziru prema "običnoj" ženi. Loy se u svojim poemama koristi nasilnom futurističkom retorikom za stvaranje vlastite feminističke politike transformirajući futurističku ideju mehaniziranoga tijela u metaforu ženske kreativnosti. Zato čudi odabir naslova, zapravo anagrama imena Mina i Giovanni, pri čemu se Giovanni odnosi na Giovannija Papinija s kojim je Loy bila u romansi, za pokriće temeljne preokupacije predstave, fokusiranje Mine Loy kao žrtve nesretne ljubavi. Na to pozornost skreće crni veo na licu plesačice i čeznutljivo milovanje tijela u žudnji za drugim. Crni veo kao znak tugovanja (za muškarcem) odvlači pažnju u suprotnom smjeru ne otkrivajući ništa o Loyinu satiriziranju muškaraca Marinettijeva kova, o "seksualnom ratu" kao važnu aspektu njezinih poema. Podržavanje standardnih, u nekim segmentima i anakronih, načela koreografske kompozicije u sukobu je s Loyinim odbacivanjem pjesničkih konvencija i težnji eksperimentiranju tipografijom i slobodnim stihom te parodijskim, ljutitim ili ironičnim propitivanjem dominantno muške pjesničke tradicije.

Mali rizici

S nešto manje proturječnosti, u duetu *Hi-Res*, zahvaljujući i iluzornosti postignutoj videouratkom i svjetlom, Maja Delak i Mala Kline prihvatile su se međuljudskih odnosa i važnosti kontemplacije u perspektivi rutinizirane utrke za uspjehom, prestižem, statusom ili novcem i svakodnevnih neumornih pokušaja nadilaženja vlastitih gabarita. Položaji i stanja tijela plesačica tijekom izvedbe odaju relacije suverenosti i podčinjenosti, suosjećanja i bešćutnosti, privlačnosti i odbojnosti, posljedičnu sliku izostale ili djelomične komunikacije. Dizajnom svjetla postignuta je odijeljenost događanja na sceni od nestvarne čistoće vizija prerije, bestežinskih oblaka i podvodnoga miljea. Premda je najavljen disbalans *prokletstva* i *blagodati* paradigme tehnološke revolucije, autorice su zaobišle mnoge argumente za i protiv novih oblika protoka informacija, ukidanja hijerarhiziranih pozicija ili pak nužnosti prilagođavanja i ovladavanja simulacijskim alatima.

kazalište

Xena L. Županić

Autometamorfoze, banalnosti i prolazi u Druge

Suzana Marjanić

Razgovaramo s multimedijalnom umjetnicom u povodu dokumentarno-fiktivnoga performansa *U-BITI, što ga* autorski potpisuje s Deanom Zahtilom, izvedena na ovogodišnjem, 19. Eurokazu

kao model nedavno preminulom magu erotske fotografije Helmutu Newtonu. Kako ste ostvarili suradnju u njegovu fotografskom atelijeru i kako komentirate stav radikalnih feministkinja koje su ga atribuirale kao Antikrista?

– Pokojnog Newtona (svi najbolji gledaju nas već znatiželjno s onu stranu pokoja) i njegovu suprugu June upoznala sam u Monte Carlu preko njihova milanskog agenta Manfredija. Newton je čitav život bio izrazito vezan za svoju suprugu i zahvaljujući upravo svojoj profinjenoj ženskoj senzibilnosti postaje jedan od najvećih razotkrivatelja ženske prirode, njezina kompleksna mehanizma moći, koji još uvijek upravlja većinom psiholoških procesa u ljudskom životu. Newton, zapravo, ženu uzdiže (nemojte se zavaravati situacijama u kojima je žena tobože tretirana kao *pred-met!*) gotovo do njene božanske, arhetipske uloge ratnice i zavodnice. U svim pa i u nemoguće "konstruiranim" situacijama Newtonova žena zrači svojom nagošću nekakvu primordijalnu snagu. Od nage neolitske Boginje-Majke na anatolskom tronu okruženu leopardima do Newtonove žene u krznu ili samo nage u visokim cipelama, očituje se to vječno ženstveno, ta sakralna snaga erosa i smrti koja nas tako strašno drži prikovane uz Zemlju Majku.

June (alias Alice Springs), s kojom sam također radila, otkrila je moju divlju prirodu: onu srninu, otvorenu na proplanku, zatvorenu, skrivenu iza stabala, ali uvijek strahovito žednu čiste planinske vode.

Je li možda i vaša fotografija uvrštena u novu knjigu fotografija* A Gun for Hire *Helmuta Newtona, koju je uredila njegova supruga June?

– Ne znam. Za fotografije, svim tim bezbrojnim fotografijama različitih vrsta – ime im je *legija* – često iskreno

Nakon diplome iz filozofije i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zadru krećete u svjetove mode i glume u Italiji. Kako ste uspjeli spojiti navedena dva – za neke nespojiva – svijeta i u kojem se okružju osjećate prirodnije?

– Filozofija, zapravo, jest jedna vrsta glume, trajno u modi, vječno u potrazi za novim, na beskonačnim scenama i scenskim podlogama u dobro skrojenoj zapadnjačkoj odjeći, koja je od grčkih vremena postala toliko rafinirana da u njezinu *pred-stavljanju* i riječ postaje prozirna, slabašna i tankoćutna kao i profinjeno ruho koje je obavija. U svojim malim vrtovima svi filozofi vrtlare u vrtlogu tzv. vremena. Ona (filozofija) kao moda i gluma uistinu je vremenita, smrtna poput grimiznog ruha moćnika i pozlaćenih maski drevnih glumaca. Bespomoćna da išta dokraja objasni, koprca se na sceni čas vičući "kralj je gol", pa odmah zatim – "kralj je odjeven", i u čitavoj toj predstavi zaboli vas glava, i u toj neizmjernoj izmjeni filozofijskoga zakona dana i noći i vi instinktivno osjećate da *philosophiu* treba raskoliti, rascijepati *to* mediteransko truplo na dva dijela, gdje ostaje samo *philos*, zapravo ljubav, a mudrost pustiti da otpluta negdje prema jugu juga.

Gluma žena-ubojica

Ujedno, stekli ste i diplomu iz glume i scenografije na Scuola di Recitazione "Quelli di Grock" u Milanu te glume na Accademia d'Arte Drammatica di Milano, nakon čega ste ostvarili i suradnju s nekim filmskim redateljima (Dino Risi, Dario Argento i Marco Ferreri). Koju biste produkciju u kojoj ste surađivali sa spomenutim redateljima posebno istaknuli?

– Ističem pokojnog M. Ferrerija, dok isto tako pokojni D. Risi i živući kralj talijanskog horrora D. Argento imaju drugačije shvaćanje umjetnosti. Svi su oni, zapravo, filmski redatelji, a jedino Ferreri može se okarakterizirati kao redatelj-filozof. Poništitelj svih metafizičkih vrednota, blasfemijski potirač "građanskih vrijednosti", Ferreri bio je vrhunski teoretičar paradoksalnosti življenja. Život je besmisao smislenosti stvorene ljudske svakodnevnice. Živim da bih potirao potku svoga življenja. A potka zapravo je tkanje, fini vez koji moja podloga proizvodi, mreža koju svakodnevno rastačem da se vratim podu na koji sam došao i kojem se vraćam umiranjem. Podloga je horizont, apsolutna horizontala moga postojanja. Moj performans posvećen horror atmosferama iz Argentovih filmova, uz njegovu nazočnost, nedavno je prikazan na talijanskoj televizijskoj mreži *La 7*. Argento je filmski alkemičar koji u srebrnoj smjesi straha rastače sve naše sigurnosti. S talijanskim filmskim oskarovcem Gabrieleom Salvatoresom (*Mediteran*) naučila sam istočnjačke borilačke vještine u SF filmu *Nirvana*. Glumila sam "risolutrice", terminatora, onu koja za sve ima samo jedno jedino rješenje – ubojstvo.

Kazališnu predstavu kakvu ja hoću nisam još napravila. Tražim možda nemoguće, prolaz u druge, nove svjetove kao za mene najveći kazališni genij i svestrani umjetnik Carmelo Bene.

Film kao krajnji izazov mora biti u potpunosti ogoljen, siromašan, poput smokve koju je Isus prokleo, dakle izazov da si u slabosti spreman na rađanje uz cijenu smrti. To je jaka "slavenska" vizija, poput one ruske Andreja Tarkovskog.

Što se tiče modnoga svijeta, osnovali ste vlastitu modnu kuću HERMETIKA, a sudjelovali ste i u revijama istaknutih modnih dizajnera (J. P. Gautier, Lacroix, Versace, Montana, Alma, Moschino, Romeo Gigli, Thierry Mugler, John Galliano, Miyake). Koliko ste kao manekenka mogli unijeti i vlastitu viziju u kreacije koje nosite na modnoj pisti? Također me zanima jeste li izvodili i modne performanse te koliko je modni performans prisutan na talijanskoj modnoj sceni?

– Modni performans nema svoj dignitet. U ustrojstvu modne revije on je privjesak, egzotični začin na površini površnosti. Sama po sebi modna revija je jedna dosadna, osrednja zabava gdje specijalni estetski efekti otrovno zaprašuju gledateljevu pozornost. Gotovo u svim slučajevima najpoštenije bilo bi izići iz te zamagljene *pozor-nosti* i pobacati kroz prozor sve te sofisticirane krpice zajedno s perverzno navijenim lutkicama, koje bi, sigurna sam, i na tom smetlištu dostojanstveno ustale i othodale reviju do kraja.

Feminina priroda Helmuta Newtona

Mediji su vas nakon eurokazovskoga performansa* U-BITI *uglavnom prepoznavali i predstavljali kao jedinu Hrvaticu koja je pozirala

Ono što je vulgarno i opsceno stalno je na sceni. Na sceni je uvijek svjetina (*vulgus*), svijet koji prikazuje sebe kakav jest. Ono što je banalno očigledno je, na dohvatu svih, svačijeg pogleda. Dakle, svjetina (*vulgus*) otkako zna za sebe uvijek je opscena, na drugoj je strani, na sceni svakodnevnog življenja u onome što se stalno ponavlja: banalnosti svakodnevnice

poželim da uđu u ono biblijsko krdo svinja i utope se u plitku jezeru golema mita. Sve mitsko vodeno je, rađa se iz vode i u vodi skončava.

Otkrivanje domorodaca

Kako ste ostvarili suradnju s Labin Art Expressom i Metal Guruom 2002. godine te kako ste osmislili dokumentarno-fiktivni performans U-BITI za ovogodišnji Eurokaz? U jednoj od izjava istaknuli ste kako ste trebali "imati čitavu debatu o Bogu, o tijelu, o krvi... Ali, sve je krenulo drugim tijekom. Nemam pojma kako je do toga došlo. Spontano" (Jutarnji list, 27. lipnja 2005). Da izvedba nije krenula tim "drugim tijekom", kako je trebala izgledati prvotno zamišljena izvedba?

– L.A.E. i Metal Guru, zapravo, samo su forma, agregacija, oruđe u čiji se ustroj stupa da bi se tehnički lakše djelovalo. Kad sam došla u kontakt s L.A.E.-om, oni su već iza sebe imali jedan kontinuiran umjetnički projekt baziran na mrtvim osnovama rudarskog grada i čitave jedne ideologije i načina života nepovratno prošlog. L.A.E. i M.G. su genetski projekt oživljavanja "prethistorije" u novom vremenu. Dokumentarni performans *U-BITI* prvotno je zamišljen kao pokušaj rasvjetljavanja onoga što u biti jest ubojstvo. Zašto se dogodilo ono što smo vidjeli u Zagrebu pa i u Labinu – ubojstvo nevinih? Učinilo mi se da sve te motivacije, svi ti tobožnji uzroci ne stoje, ne mogu nositi na svojim plećima kompleksnost samoga čina. Ovdje prvotno, u potpunosti nemotivirano ubojstvo nevine starice u Labinu povlači za sobom drugo – smrt u Zagrebu. U prvom ubojstvu – labinskom, ubojica je bio nevidljiv i nedostižan. U drugom – zagrebačkom, u potpunosti nezgrapno i diletantski organiziranom, ponaša se već kao netko tko želi pasti, netko tko posjeduje sad već u izobilju fizičku i moralnu tjelesnost. U ovom slučaju ubojica ubojstvom zadobiva svoje stvarno fizičko i socijalno tijelo u transcendentalnu činu ubojstva. Ubijam da bih bio, postojao. Transcendiram sebe da bih se *otjelo-tvorio*. Predstava je bila prvotno zamišljena kao dijalektičan protok nagomilanih energetskih pitanja između publike, ljudi koji su došli u neposredan dodir s ubojicom i žrtvom te domorodaca koji oslikavaju labinsku sredinu. Sve je krenulo drugim tokom upravo zato da bi ponašanje labinskih domorodaca pokazalo ono što sam oduvijek znala: takvi (domoroci iz predstave) ne bi nikada počinili ubojstvo, upravo zato jer posjeduju u izobilju svoju fizičku i duhovnu tjelesnost.

Duša im je teška, a tijela – čas teška, čas bodra, ali ne i kobna. Oni su istinski ono najbolje, ono što drugi ne mogu preuzeti na sebe. Ne metafizika nasilja, već razgrađivanje podlogine potke (vidi odgovor br. 2). Razgrađuju da bi došli do *pod-loge*, ravnine horizonta. Tek onda, tek u tim trenucima vidim da bdijem nad samim sobom.

Novalisov oksidirajući metal

Što je simbolizirala živa skulptura androginoga mladića obojena u crveno i smještena ispod rozarija, a koji je kontrapunktiran videu na kojemu su projicirane kretnje Dragana Junga? Naime, na jedno pitanje iz publike replicirali ste – ZLO. Ujedno, zanima me gdje ste uspjeli snimiti Dragana Junga i jeste li prilikom snimanja uspjeli razgovarati o počinjenim ubojstvima?

– Androgini mladić u crvenom nije ubojica. On je potencijalni entitet, nešto što je u težini mirovanja teško poput metala. Kao Novalisova definicija boga, s tom razlikom što ovaj metal oksidira, crveni, postajući suštinska suprotnost dobru. Metal koji oksidira prema Novalisu bit je vražje prirode. On je samo ukazatelj, sila koja miruje i oksidira i koju opčinjeno promatramo. Mi smo ti čija je budna pozornost zavedena fizičko-estetskom promjenom. U osnovi svakoga ubojstva stoji estetska pozornost, promatranje Drugoga. A što se tiče pitanja vezanoga za Dragana Junga, ne mogu odgovoriti s obzirom na to da je riječ o nekoj vrsti tajne.

Opscena svjetina

Za vašu izvedbu fellatia na Eurokazu "zainteresirao" se i* Glas Koncila. *Kako komentirate njihovu kritičku opasku o nekim kritičarima koji sramotno posvećuju pozornost "jednoj od najvulgarnijih i najbrutalnijih predstava koja više pripada pornoindustriji nego čak i alternativnim kazalištima" (*Glas Koncila*, 10. srpnja 2005)?

– Ono što je vulgarno i opsceno stalno je na sceni. Na sceni je uvijek svjetina (*vulgus*), svijet koji prikazuje sebe kakav jest. Ono što je banalno očigledno je, na dohvatu svih, svačijeg pogleda. Dakle, svjetina (*vulgus*) otkako zna za sebe uvijek je opscena, na drugoj je strani, na sceni svakodnevnog življenja u onome što se stalno ponavlja: banalnosti svakodnevnice. Iz svijeta, sa scene, iz svakodnevnog banalnog življenja ne može se pobjeći osim prirodnom smrću ili samoubojstvom. Dakle, alternativno kazalište dosljedno sebi, koje potire sebe samo, može biti vulgarno i opsceno, očigledno svima: onima koji griješe i onima koji opraštaju.

Dijabolična simboličnost

Jeste li fellatio izveli kao "provokaciju" radi provokacije ili kao provokaciju s plemenitim ciljem? Primjerice, Vlasta Delimar ističe da se služi provokacijom s plemenitim ciljem u nekim svojim akcijama i performansima.

– Fellatio nije provokacija. U privatnom životu nitko ne upražnjava fellatio kao provokaciju, pa tako i ovaj tobožnji na sceni ukazuje na *continuum* onoga što mi držimo odvojeno: seksualnog (noćnog) i redovnog (danjeg) življenja. Fellatio na sceni i čitava vika koja se digla oko toga pokazuje patološku rascijepljenost našega bića. Još uvijek jest taj "dijaval" (*dia-bolos*), ta dvojnost koja suvereno vlada i još smo uvijek nejaki poput dojenčeta koje siše i koje maglovito osjeća povezanost (*symba-lion*), simboličko jedinstvo svega.

Je li vas uvrijedilo kada su vas u nekim medijima predstavljali kao "multimedijalnu umjetnicu" u navodnicima?

– Ne. Shvatila sam ih onakvima kakvi jesu: bez navodnika, jer ne navode na ništa.

Kako ste uspjeli ostvariti suradnju s naturščicima koji su performans* U-BITI *zamislili u "nekom svom smjeru", a koje je Hrvoje Ivanković opisao kao "neku vrstu hard core verzije Malnarove* Noćne more*" (*Jutarnji list*, 27. lipnja 2005)?

– Prirodno. Svatko tko bavi se umjetnošću morao bi biti naturščik u svojoj biti (vidi odgovor br. 6).

U kojoj se fazi realizacije nalazi projekt* Podzemni grad Istra*, čiju su multimedijalnu prezentaciju posjetitelji mogli vidjeti na ulazu u prostor izložbe* Krikni i rikni *(2002.) Metal Gurua u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu? Naime, navedenim projektom, kao što je najavio Labin Art Express, planirate osnivanje pravog podzemnog grada u napuštenim tunelima, s ulicama, barovima, restoranima, galerijama, koncertnim dvoranama, igralištima za djecu, bazenom, trgovinama, kockarnicama, Muzejom rudarstva i industrije Istre, "crvenom" četvrti, gradonačelnikom, policijom…

– Projekt *Podzemni grad Istra* može ubrzati svoju realizaciju samo kad i manje zemlje, izvan atomskog kluba moćnih, počnu proizvoditi atomsko oružje. Iran je već na putu, a slijedit će ga i drugi. Samo strah vraća u podzemlje koje je već samo po sebi strašno.

Osnovali ste i kulturni centar Ludiialydis u Milanu. Možete li ukratko opisati njegove produkcije?

– Ludiialydis je centar kreativna okupljanja. Interaktivne instalacije koje u dodiru s čovjekom postanu misaone, performansi, moje, tvoje, naše kazalište, knjige, digitalni sistemi, interakcija zvuka i slike, nadrealističke refleksije. Mjesto imaginarnog. Mjesto novih i starih jezika, realnih i virtualnih akcija. Svijet dana i svijet noći, svijet nikada percipiran. Ideje. Kozmologija, evolucija, komunikacija, mistika, ontologija… Magija novoga koja susreće staro, gore i dolje, duboko, s onu stranu. Psyco cafe, performance lab, art show, internet point, subliminalno i virtualno mjesto. Prijeći jedan prijelaz za beskrajne povratke.

S obzirom na to da ste u intervjuu za* Globus *(1. srpnja 2005.) izjavili kako pišete knjigu o ženskim arhetipovima, zanima me u kojem se arhetipu prepoznajete. Nije li možda riječ o Demetri s obzirom na to da ste kćeri dali ime Persefone?

– Ne prepoznajem se ni u jednom arhetipu. Treba doslovno proći kroz sve njih (kao utvara kroz zidove) da biste ostali budni, nefiksirani u nečijem optičkom polju. Biti ničiji, san Rilkeov, i slobodno strujati poput vodenog kružnog toka. Voda nas vodi. Stvoriti i roditi Persefone jest magijski čin. Persefone je ta koja u svojem ritualnom kultu jest kraljica zmija, u čiju se jamu strovaljuju žrtvene svinje. Svinja kao najinteligentnija i čovjeku zapravo anatomski najbliža životinja usmrćuje se otrovnicama i ovdje je smrt ta koja gospodari u podzemlju svijeta. Persefonina *ja-ma* sam ja, živuća žrtva u mom mitskom, stvorenom *svi-jetu*.

Xena L. Županić: stranac. Stranac samoj sebi, izgnana iz danjeg dijela vlastite postojanosti. Moji performansi eksplozije su, strasti noći u kojima me negativnost i krajnost odvode onostrano od mog vremenskog postojanja. Bit mog djelovanja nije samo u mojoj transformaciji, već u transformaciji energije drugih. Tuđom energijom se hranim, poput kanibala ljudskim mesom, poput vampira krvlju, poput kameleona pljuvačkom. Drugi, publika – to sam Ja potencirana. Ja kao zvijer u vječnom lovu, nikada laka lovina. Xena – ime koje u sebi sadrži nepoznanicu X, stranca u dvostrukom egzilu od sebe samoga i njegovog izvora. Tek na takvom odmaku čovjek može biti potpuno slobodan, a ta sloboda podrazumijeva i sposobnost oslobađanja i od vlastitog imena, koje je na kraju, zapravo, ograničavajuće. Xena je težnja k apsolutu, ona je poput svemirskog broda s otisnutim X koji gmiže prema zvijezdama.
(biografske podatke v. na web stranici: http://www.la7.it/markette/scheda.shtml?28#)

kritika

Sjene iščezlog svijeta

Jaroslav Pecnik

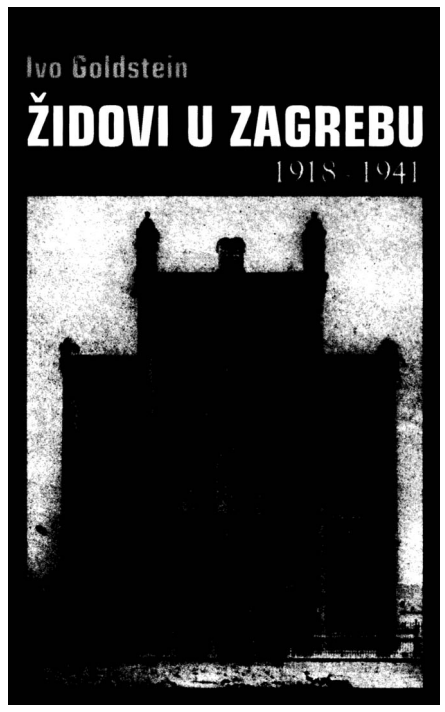
Ova knjiga daje pregled djelovanja Židovske općine u međuratnom dobu i iznosi potresnu i bogato dokumentiranu priču o postupnu razvoju i širenju antisemitizma u Hrvatskoj. Taj fenomen sagledan je u širem, europskom kontekstu, ali je njegov specifikum naglašen u pedantnoj analizi tiskovina protužidovskog sadržaja u međuratnom razdoblju

Ivo Goldstein, *Židovi u Zagrebu* 1918-1941, Novi Liber, Zagreb, 2004.

Još za vrijeme održavanja iznimno značajna skupa *Antisemitizam, holokaust, antifašizam* (tiskan je 1996. godine i zbornik pod istovjetnim nazivom) u Židovskoj općini u Zagrebu, u atmosferi poprilične nacionalističke histerije u Hrvatskoj toga doba, Ivo Goldstein, kao jedan od glavnih referenata, u svom je priopćenju najavio intenzivno i sustavno istraživanje povijesti i sudbine hrvatskih, prije svega zagrebačkih Židova. Nekoliko godina potom, točnije 2001. izašla je prva knjiga (ali, ne u kronološkom smislu) najavljenog projekta, naslovljena *Holokaust u Zagrebu*, u kojoj je dijelom participirao svojim prilozima i autorov otac, ugledni publicist i izdavač, Slavko Goldstein. Studija je dokumentirano i objektivno, kritički i znanstveno utemeljeno pokušala prikazati i objasniti tragičan usud, bolje rečeno pokušaj totalna uništenja hrvatskih Židova tijekom Drugog svjetskog rata od strane nacističkih okupacijskih vlasti, ali u konkretnom hrvatskom slučaju prije svega ustaškog pokreta, koji je prilježno ispunjavao sve, pa i najmanje zamisli i zahtjeve Hitlera i njegove zločinačke vrhuške. Goldstein je snažno oslikao monstruozan nacistički plan posvemašnjeg istrebljenja europskih Židova, dakako na domicilnom primjeru bestijalnog ustaškog divljanja, koje se, utemeljeno na šovinističkim frustracijama i iracionalnoj ksenofobiji, pokušalo prikazati i dokazati kao najodaniji saveznik Führerove rasističke ideologije krvi i tla, te nacifašističkog pokreta. U tom obračunu sa Židovima masovno su stradali i hrvatski Srbi i Romi; uostalom, glavna je oštrica ustaške brutalnosti i bila usmjerena prije i iznad svega prema srpskoj populaciji, ali to dakako ne znači da su Židovi bili samo i tek kolateralna šteta tog i takvog nacionalnog sukoba, odnosno nacionalne netrpeljivosti i isključivosti, kako se to, na žalost (pre)često, pokušava(lo) interpretirati u dijelu aktualne hrvatske historiografije. Ustaše su u tom obračunu sa Židovima (a, dakako, i sa Srbima), bili toliko ažurni i (samo)inicijativni da je to zaprepastilo čak i njemački okupacijski vojni vrh na tlu okupirane Jugoslavije.

Politički stavovi Židovske općine

Tijekom prošle, 2004. godine Goldstein je objavio i drugi tom istraživanja o životu i radu, tj. povijesti Židova u Zagrebu u međuratnom razdoblju od 1918. do 1941. godine, a koji na fascinantan način ilustrira postupan razvoj i rast antisemitizma na tlu Hrvatske (pa i šire, tadašnje Jugoslavije), sve do njegove kulminacije preuzimanjem vlasti od strane ustaša nakon raspada jugoslavenske monarhističke tvorevine. U uvodu autor nam je kratkom retrospektivom prikazao dolazak Židova u Hrvatsku (začeci sežu u 14., odnosno 15. stoljeće) te njihovo postupno širenje i sve veći gospodarski i intelektualni utjecaj i značaj, koji su vremenom zadobivali u Zagrebu, odnosno svekolikoj Hrvatskoj. Nakon toga Goldstein analizira "doba patnji i novih nada" Židova u Hrvatskoj tijekom Prvog svjetskog rata, a potom se naširoko bavi životom ove zajednice u novoformiranoj Kraljevini SHS, odnosno Jugoslaviji. Sve karakteristične pojave i pojmovi ove zajednice (cionizam, socijalna i karitativna aktivnost te uopće unutarnji život općine, do njihove uloge u građanskom životu Zagreba) opširno su i zanimljivo prezentirani kako bi se naglasilo sazrijevanje i značaj židovske populacije u gradu Zagrebu, pa i šire u Hrvatskoj. Posebice je zanimljivo poglavlje u kojem nam autor iznosi pojavu nove generacije zagrebačkog židovstva s početka tridesetih godina prošlog stoljeća, a koju su intelektualno obilježile osobe poput Miroslava Šaloma Freibergera, Ericha/Cvi Rothmüllera i Joela Rosenbergera, koje nesumnjivo predstavljaju onodobne vrhunce duhovnog sazrijevanja. U uvodu ove knjige autor si postavlja pitanje: što zapravo njome želi postići, ali nam odmah pruža i odgovor: "*Židovi u Zagrebu 1918-1945* jest pokušaj da se prikažu i analiziraju osnovna događanja... unutar židovske zajednice u Zagrebu. Radi se prvenstveno o analizi političkih stavova koji su dominirali Židovskom općinom... da bi se cjelovitije prikazao taj aspekt djelovanja... potrebno je napraviti daljnja, vrlo detaljna i dugotrajna istraživanja... Ova knjiga i nije ništa drugo negoli pokušaj da se stvori manje-više solidan temelj za takve istraživačke napore". Ali, to je ujedno i potresna i bogato dokumentirana priča o postupnu razvoju i širenju antisemitizma u Hrvatskoj, gdje je ovaj fenomen sagledan u širem, europskom kontekstu, ali je njegov specifikum naglašen kroz pedantnu analizu tiskovina protužidovskog sadržaja u međuratnom razdoblju, prije svega u Hrvatskoj, ali, istina u nešto manjem obimu, i u drugim urbanim središtima židovstva Jugoslavije. Goldstein je relevantno sumirao i razložio rast netrpeljivosti i ksenofobije prema židovskoj populaciji u dijelu hrvatskog puka, ukazujući na izvorišta tog i takvog fenomena. Dakle, u podtekstu, opisujući život i rad zagrebačke židovske zajednice, Goldstein se u stvari bavi zloćudnom genealogijom ekskluzivnog hrvatstva i njegova sve bržeg i efikasnijeg (u vrijeme uspona nacističke Njemačke) pretakanja u tzv. ustaški antisemitizam, koji je svoju kulminaciju doživio raspamećenim, krvavim pirom Pavelićevih jurišnika nad nemoćnim židovskim žrtvama u Jasenovcu, ali i njihovim masovnim deportacijama u brojne nacističke logore smrti širom Europe.



Nove forme antisemitizma ne vežu se samo uz opravdanje Holokausta i optužbe za navodnu iskonsku, povijesnu židovsku krivnju, već imaju i svoje vrlo prepoznatljive praktičke dimenzije: žele onemogućiti navodno opetovanu želju Židova da ovladaju globalnim gospodarstvom i politikom, a radi se zapravo o tome da ta tzv. arijevska, nacionalno "čista" društva, još uvijek nisu u stanju izravnati račune s fenomenima Holokausta i udjelom svoje odgovornosti u tome

Analizirajući fenomenologiju antisemitizma u Hrvatskoj od 1918. do 1941. godine ili, kako to sam autor ističe, "od prigušene nesnošljivosti prema otvorenoj mržnji", nedvosmisleno je dokazao kako u novostvorenoj, višenacionalnoj Jugoslaviji, uostalom slično kao i ranije u okviru Austro-Ugarske Monarhije, "broj antisemitskih ispada i raznovrsnost optužbi protiv Židova, često i potpuno besmislenih, svjedoči da hrvatsko društvo nakon Prvog svjetskog rata još u svojoj punini nije prihvatilo suvremene nazore o jednakosti svih građana..." Naime, zloduh antisemitizma, bolje rečeno brojni agresivni antižidovski ispadi i incidenti, raznovrsni po (be)smislu i sadržaju, uglavnom motivirani vjerskom isključivošću i nacionalnom nesnošljivošću, pomjeraju se s društvene margine te polako, ali sigurno postaju više od puke političke senzacije. Dakle, Židovi su u Hrvatskoj bili optuživani slično kao i drugdje u Europi za "nedovoljno izražen patriotizam, za nepovlasno bogaćenje" i sl. Ali, svi ti napadi pokazat će se kao naivna dječja igra, posebice nakon 1933. godine kada je širom Europe bila pokrenuta prava "huškačka antisemitska kampanja", koja će svoje snažne refleksije imati i u Hrvatskoj, a kulminirat će dolaskom ustaškog pokreta na vlast u travnju 1941.

Uspon antisemitizma u Hrvatskoj

Goldstein smatra kako se antisemitizam dvadesetih godina 20. stoljeća može dijelom objasniti "prilično velikom socijalnom distancom" u nekim dijelovima zagrebačkog, odnosno hrvatskog društva. A kada su hrvatsku i širu jugoslavensku sredinu počeli opsjedati "zli dusi" nacističke propagande, koja je za sve nevolje svijeta optuživala Židove, antisemitizam je poslužio kao "jeftino i jednostavno sredstvo za širenje nacističkih ideoloških obrazaca", koji su dakako imali i svoje poklonike u hrvatskoj sredini. Sredinom tridesetih godina prošlog stoljeća rapidno počinje rasti broj antisemitskih tiskovina u Hrvatskoj, u kojima su prevladavali autori tekstova koji su očevidno bili bliski ustaškom pokretu iako mu u to vrijeme još nisu formalno pripadali. Ekstremni antisemitizam u svojim napisima bljuju Stjepan Buć, Kerubin Šegvić i drugi, tako da uz veličanje nacističke ideologi-

je počinju eksplicitno prihvaćati i rasističke i antižidovske teze. Dakle, kako su se sredinom tridesetih godina širile ustaške veze s njemačkim nacistima i talijanskim fašistima, usporedno s time izgrađivala se i Pavelićeva ideologija, koja je imala sve više odjeka, osobito među desno orijentiranom hrvatskom inteligencijom, ponajviše u Zagrebu. Ideologija hrvatskog ekskluzivizma i zadrta klerikalizma počela je prerastati u tipičnu nacističku ideologiju, koja do 1941. godine nije imala mnogo sljedbenika, ali dolaskom ustaša na vlast novoformirana NDH spremno ih je realizirala, podjednako na političkoj, vojnoj i zakonodavnoj razini. Ili, kako piše Goldstein: "Intenzifikacija antisemitskih ispada i sve izraženije antisemitske tendencije u Hrvatskoj i Jugoslaviji... bile su pretpostavka i neizravna predigra genocida počinjenog nad Židovima u NDH i u drugim dijelovima bivše Jugoslavije". Prijeratni antisemiti (od Poglavnika, preko Mile Budaka, do Jure Francetića i Mladena Lorkovića), u politici ustaškog režima konačno su našli podlogu za ispunjenje svojih demonskih ideja.

Goldstein se dotakao i odnosa Katoličke crkve u Hrvata prema Židovima u tom razdoblju; konstatirao je da je u institucionalnim crkvenim krugovima bilo podosta oprečnih stavova glede židovske zajednice. U katoličkim tiskovinama pojavljivali su se članci koji su osuđivali i prozivali antisemitizam, ali, na žalost, i oni koji su sa simpatijama gledali na Hitlerov pogrom njemačkih Židova. Na sličan je način autor ove knjige artikulirao i kontroverze oko zagrebačkog nadbiskupa Stepinca, koji je u svojim propovjedima osuđivao rasizam, ali je istodobno bio uvjeren kako se "Crkva nema ničemu dobrome nadati ni s lijeva ni s desna i kako ne vjeruje više u pravdu u ovoj državi gdje vladaju masoni i Židovi".

Logori i totalitarizmi

Ako pokušamo antisemitizam objasniti samo iz pozicije suvremene povijesti, Goldstein je posvema svjestan da se ova pojava često može dovoditi i u svezu sa sličnim zločinima koji su se dogodili u vrijeme Staljina, Pola Pota ili u užasu međusobnog istrebljivanja Hutua i Tutsia u Ruandi. Međutim, te su analogije poprilično nategnute jer su navedeni zločini, kako to primjerice svjedoči Solženjicin, bili rezultat, prije svega, kriminalno izokrenute političke logike i ideologijskog ludila, kojima se "opravdavala" suludost staljinskih gulaga, krvava komunistička strahovlada u Kambodži, strahote kulturne revolucije u Kini ili rodovska i plemenska netrpeljivost u Ruandi. A nacistički koncentracijski logori služili su za ubijanje ljudi samo zato što su se rodili kao Židovi. Dakle, antisemitizam ima daleko bestijalnije izvore od totalitarnih projekata, bez obzira na to što su (i) oni podjednakim intenzitetom i sličnom radikalnom metodologijom iza sebe ostavili milijune nevino pogubljenih. Židovima se zamjerao, posebice od razdoblja moderne, nedostatak "duboke i podobne narodne svijesti" i stoga su oni zapravo (od)uvijek bili tretirani kao izvor "pogubne kozmopolitske zaraze". A zdravo (nacionalno) biće od zaraze se može "obraniti" samo krajnje drastičnim zaštitnim mjerama; tako da su pogromi, konclogori i masovna istrebljenja shvaćeni kao neophodna i iznuđena "samoobrana". Upravo na tragu ovih razmišljanja Goldstein govori o specifičnom hrvatskom antisemitizmu.

U suvremenim teorijskim analizama antisemitizma dominiraju dva stava: prvi zastupa Leon Poliakov, koji kršćanstvo proziva za glavnog uzročnika antisemitizma, što je vrlo teško prihvatiti jer su Židovi bili proganjani i prije prelaska Konstantina Velikoga na kršćanstvo, dakle prije trećeg stoljeća. Drugu tendenciju ponajbolje oslikava Daniel Goldhagen, koji temeljni uzrok antisemitizma pronalazi u njemačkoj psihopatologiji, ali pitanje koje se potom nameće glasi: što je uzrokovalo pogrome Židova u Francuskoj u 11. stoljeću ili u Španjolskoj u 15. stoljeću; dakle, nekoliko stoljeća prije nego što je uopće došlo do pojave spomenute "njemačke psihopatologije". Iz oba stava jasno proizlazi da ne postoji jedan, već nekoliko antisemitizama; samo je tako moguće objasniti kako je došlo do toga da se na prijelazu u 20. stoljeće dva posvema suprotstavljena svjetonazora, klerikalna desnica i ateistička ljevica, na identičan način u svom političkom djelovanju služe (zlo-)uporabom antisemitizma. Goldstein u žižu svog istraživanja postavlja antisemitizam "desne provenijencije", ali posebice se u prvom dijelu svoje knjige bavi i pitanjima nacionalne asimilacije Židova u hrvatsko kao par excellance (srednjo)europsko društvo. Naime, asimilacijski i antiasimilacijski procesi u Židova, posebice u srednjoj i istočnoj Europi, bili su opterećeni žestokim otporima ortodoksa bilo kakvu približavanje domicilnim, većinskim narodima. Ortodoksi su se čak i neprijateljski odnosili prema idejama modernog židovskog nacionalizma, tj. prema cionizmu, koji se dinamizirao u Europi između dva svjetska rata. Kada je riječ o asimilaciji Židova u hrvatsko društvo, Goldstein je konstatirao kako je na ovim prostorima utjecaj ortodoksa bio zanemariv i da su se hrvatski i uopće jugoslavenski Židovi u velikoj mjeri asimilirali s većinskim stanovništvom te su na taj način pokuš(va)ali izboriti svoje što je moguće brže i efikasnije "punopravno članstvo" u društvu. Međutim, takav ih stav i pozicija nisu spasili pred ustaškim koljačima, tako da su doživjeli istovjetni usud kao i mnogoljudne židovske zajednice u Poljskoj, Rusiji, Ukrajini, baltičkim zemljama, Rumunjskoj, Mađarskoj, itd.

Nove forme antisemitizma

Na kraju, valja spomenuti kako se na tom fenomenu "starog" antisemitizma, kojim se bavi Goldstein, formiraju i nositelji "novog" antisemitizma, koji nakon Drugog svjetskog rata dobiva novu funkciju. Nije ga više moguće otvoreno i programski zastupati, ali u pravilu se odgovornost za istrebljenje Židova prebacuje (kao i u hrvatskom slučaju) na naciste, s napomenom da pripadnici Davidova plemena zapravo nikada nisu bili u stanju pronaći modus pozitivna odnosa prema bilo kojem (srednjo)europskom narodu ili državi. Novi antisemitizam tako se spojio s nacionalnom preosjetljivošću, socijalnom ugroženošću i nesposobnošću da si većinski narodi jedne zajednice racionalno objasne i(li) iznađu odgovore na složena pitanja nacionalnog i globalnog razvoja, a da za svoju zlu povijesnu sudbinu i tegobnu stvarnost neprestano ne krive Židove. Dakle, nove forme antisemitizma ne vežu se samo uz opravdanje Holokausta i optužbe za navodnu iskonsku, povijesnu židovsku krivnju, već imaju i svoje vrlo prepoznatljive praktičke dimenzije: žele onemogućiti navodno opetovanu želju Židova da ovladaju globalnim gospodarstvom i politikom, a radi se zapravo o tome da ta tzv. arijevska, nacionalno "čista" društva, još uvijek nisu u stanju izravnati račune s fenomenima Holokausta i udjelom svoje odgovornosti u tome.

Do sada dvije Goldsteinove tiskane knjige o povijesti hrvatskih Židova, u kojima je autor snažno i otvoreno pogledao zlu u oči, nisu izvan stručne javnosti naišle na veći interes hrvatskih čitatelja i odjek u društvu. To, naravno, upućuje ne samo na stanje duha već i (ne)svijesti u kojem se naše društvo nalazi. Međutim, usprkos svemu, možemo se ipak nadati kako će barem preostale dvije najavljene knjige potaknuti znanstvenu, ali i širu društvenu javnost da temama Holokausta, antisemitizma i uopće hrvatskog suočavanja s vlastitom prošlošću posveti dužnu pozornost. z

Natječaj

FESTIVAL PRVIH 3 / DOMINACIJE

Umjetnička organizacija Artless poziva Vas da se prijavite na natječaj za treći međunarodni Festival prvih.Festival prvih (FP**)** smotra je dostignuća stvaratelja različitih umjetničkih radoznalosti. Na Festival prvih mogu se prijaviti umjetnici bez obzira na starosnu dob (uvjet je da debitiraju u kategoriji za koju se prijavljuju) - likovni umjetnik sa prvom objavljenom knjigom, filmski redatelj kao koreograf,.....

Dominacije su tema ovogodišnjeg festivala.

Dominacija *lat*. (dominare – gospodovati, vladati) gospodstvo, gospodarenje, vlast, premoć, nadmoć, prevlast ; *isp.* dominirati

Ovogodišnja tema postavlja pitanja na javnoj sceni u zatvorenoj sredini u kojoj različiti vidovi dominacija onemogućuju brži razvoj demokracije i javnog diskursa.

Na Festivalu prvih može se sudjelovati po pozivu i odzivom na natječaj organizatora.

Festival prvih dodjeljuje jednu novčanu nagradu u iznosu od 1000 Eura .

Prijavnice možete slati e-mailom ili poštom najkasnije do 10. rujna 2005., a trebaju sadržavati opis projekta i tehničku listu, slikovni materijal, biografiju te kontakt autora. O rezultatima natječaja bit će obaviješteni autori koji prođu selekciju u roku od deset dana po završetku natječaja.

Festival prvih održat će se u Zagrebu, od 17. do 22. listopada 2005., kao dio Zagreb Film Festivala.

Prijavnice šaljite na adresu:

info@zagrebfilmfestival.com ili
Zagreb Film Festival, SC – Savska 25, 10000 Zagreb

www.zagrebfilmfestival.com

Topao i osvijetljen zatvor

Dario Grgić

Panasoničan zveket i huk u životu ljudi nesposobnih proniknuti u svijet koji ih okružuje ili se povezati s vlastitom nutrinom

Don DeLillo, *Bijela buka*, prijevod Ljubo Pauzin, Lunapark, Zagreb, 2005.

Sjećate li se prvih kadrova Kubrickova *Isijavanja*? Njihove hladne, geometrijske ljepote. Automobil prolazi kroz prekrasni prirodni ambijent od uživljavanja u koji vas distancira hladna glazba Wendyja Carlosa: njena jezovitost nije potencijalna, kaos o kojemu "pripovijeda" uopće nije embrionalan, nego je odmah tu u punom svom opsegu – u svakoj od kristalnih kockica koje se repetiraju kao da su sadržani svi duhovi koji će poslije progoniti protagoniste filma. Prvi izvanjski znak osipanja također je već na samu početku filma naznačen derutnom krovnom konstrukcijom hotela – obitelj Torrance stiže u zlom jasno obilježen teritorij, i njega samo treba moći vidjeti. No, sličnost DeLilla i Kubricka nije u njihovoj fascinaciji različitim oblicima zakamufliranosti zla, ni u opsjednutosti imanentnošću paranoje, nego prije svega u načinu uporabe tehničkih svojstava svojih umjetnosti. Jednako kao što bi DeLillo svojim apotekarski čistim potezom mogao podsjetiti na Michaela Manna – na kadrove velegrada koje Mann snima krajnjom minuciozношću, i koji su isto tako negdje između posvete i pogrde. Tipičan protagonist, bio on odvojeni segment društva, poput Kubrickovih i Mannovih antijunaka, ili širi društveni uzorak, poput u *Bijeloj buci* opisivana sveučilišnog okruženja – ovdje, unatoč upozorenjima Phillipa Rotha izrečenima 1961. kako više nije izvodiv društvenokritički roman – DeLillo ipak pokušava i djelomično uspijeva pisati u "totalu" te kroz segmentiranu ljudsku zajednicu priopćiti danas manje-više prezrenu istinu o društvu u cjelini.

Ozbiljna književnost

Takvo socijalno angažirano poimanje književnosti DeLillo njeguje od vlastitih početka. Već činjenica da je svoj prvijenac odlučio nasloviti *Americana* govori o ambicioznosti ovog pisca i ujedno o njegovu pokušaju premošćivanja jaza između medijski oblikovana svijeta i njime stvorene publike te elitne književnosti koja je izgubila jedan od svojih primarnih glasova, onaj da bude relevantnim tumačem socijalnih previranja s feedbackom na život jedinke. Koja će, smatra DeLillo, biti izgubljena onoga trena kada mine interes za ozbiljne fikcionalne tekstove. No prije toga potrebno je da svatko sam za sebe napravi jedan jednostavan klik: Jonathan Franzen, koji je pokušavao riješiti taj problem, nakanivši ozbiljnu književnost vratiti u mainstream, govori o unutarnjoj preobrazbi neophodnoj svakom pojedincu kroz transformiranje depresije u tragični realizam. Ozbiljna bi književnost trebala u sebi sadržavati sve neugodne istine kojih je autor postao svjestan tijekom svojega rada, a njen ultimativno nezabavljački karakter, u vremenu u kojemu je jedino zabava ultimativna, tek je jedan od sporednih problema s kojima se treba u startu pomiriti.

Iako bi literarni čistunci mogli povikati na ovo povezivanje Franzena i De Lilla, oni pripadaju, barem aspirativno, istom književnom stablu, izvedivu iz jedne smrti i jednog rođenja. Kao što lucidno primjećuje sam DeLillo, istog su se dana u Americi dogodile dvije stvari: umro je Hemingway i rodio se Pynchon. I ako je na toj skali DeLillo godinama bio signficiran kao *Pynchon za djecu*, onda bi Franzen, u obrnutom smjeru, bio također tzv. ozbiljni pisac, ali za ljude u godinama, za rezignirane anarhiste, Pynchon koji je odustao. Nijedna od tih oznaka, naravno, nema pejorativno značenje i svaka se dobro uklapa u pesimističan svjetonazor spomenutih pisaca. Zapad, u krizi još od Sokrata, i ne zna ništa drugo nego veličanstveno propadati, i nije ni mala stvar biti na bilo kojem dijelu skale koja bilježi tu podmuklu i rovareću tektoniku. Iza takvih nakana stoji dobri stari prosvjetiteljski ideal, a ne terapeutika, ne uputa za puko proživljavanje.

Sužena osjećajnost

I dok je Franzen uspio u *Korekcijama* napisati tridesetak briljantnih stranica o rasapu obitelji, DeLillo je u tom smislu uspjeliji i beskomprimisniji pisac, i odnos njih dvojice usporediv je s odnosom između Spielberga i već spominjana Kubricka, kao dokaz više da nije sve u brojevima i matematičkim odnosima, da čak nije dosta mehanički znati tu matematiku bolje da bi se bilo točnijim matematičarom, da postoji ono "nešto", nesvodivo na puke odnose među riječima, interakcija više zbog koje s nevjericom čitamo Pynchonove opise *techno partyja* ispisane još koncem šezdesetih, ili nestvarne, neonskim osvjetljenjem zamračene DeLillove opise nekakve Amerike u nastajanju, zbog koje se čini kako se radnja *Bijele buke* odvija ne u osamdesetima, kada je nastala, nego u nekom teško odredivom preksutra. To je jednostavno rez koji odvaja zamišljenu od činjenične realnosti.

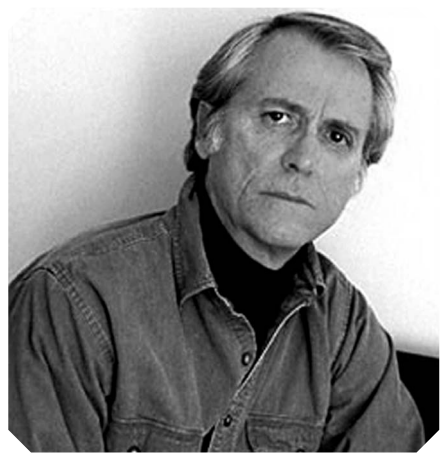
A njih dvije u *Bijeloj buci* idu otprilike ovako: glavni lik, ujedno i narator, Jack Gladney, pročelnik je Odsjeka za studij Hitlera Sveučilišta na Brijegu, i već u konstrukciji njegova lika DeLillo kirurškom preciznošću naznačuje zbrku u svijetu koji kani opisati: on, iako vodeći hitlerolog u zemlji, ne zna njemački, koji u blagoj panici pokušava naučiti jer se bliži kongres na kojemu će gostovati profesori iz Fürerove domovine. Živi u tko zna kojem po redu braku s Babette i djecom iz njihovih prethodnih brakova, površno druguje s nekoliko kolega s faksa i živi vlastiti život kao da glumi u filmu u kojem glumi Jacka Gladneyja: posve je smanjene, sužene osjećajnosti.

Društvo koje je DeLillo oslikao obilježeno je posvemašnjim terapeutizmom, kao jedinom preostalom zamjenom za ozbiljnije življenje, a odbijanje njegovih likova da se suoče s vlastitim životom u cijelosti ima gotovo ekstremne razmjere, oni između sebe i stvarnosti stavljaju gomile samoobmana. No nije stvar samo u njihovu nastojanju da se kreću u smjeru suprotnome od onoga u kojemu bi se eventualno mogao nalaziti život, nego ih DeLillo prikazuje kao kukce pribodene bumbačicom, nesposobne proniknuti u svijet koji ih okružuje, i s istovremeno pokidanim konekcijama prema nutrini. Stvar se dodatno zakomplicira kada tu interakcijsku fragmentiranost zgodi kemijska kataklizma, nakon koje je naš junak ozbiljno ozračen, ali bez relevantnih informacija o tome koliko mu života preostaje. Uplašen smrću, počinje osluškivati panasoničan zveket i huk koji ta činjenica proizvodi u njegovoj svijesti.

Teško prevaljivi brisani prostor

Roman je DeLillo isprva i htio nazvati *Panasonic*, spojem grčke riječi *pan* (u značenju "sav") i buke. Imao je četrdesetak raznih kombinacija naslova romana, no svakako su najznakovitiji *Psychic Data* i *Mein Kampf*. Jack Gladney tijekom romana saznaje da mu je žena imala ljubavnika, čovjeka koji joj je nabavljao drogu za suzbijanje upravo spomenuta straha od smrti i dubinske tjeskobe, nekakav prototip današnjem Prozacu, te ranjava ženina ljubavnika iz pištolja. No bez obzira na novo otvaranje koje kroz taj dramski obrat DeLillovi junaci dobivaju, čudnom kombinacijom DeLillova teksta, poetski doduše vrlo obilata, no sva zasnovana na uskrati relevantnih informacija o zbivanjima, ipak nema dubinskih promjena.

Čitatelj je DeLillovom vještom stilistikom u međuvremenu stavljen u isti takav svijet kakav okružuje njegove likove: zagonetno mjesto poprilično tehnološkog napretka, stalno toplo i osvijetljeno, ali nekako, recimo, na način na koji je topao i osvijetljen zatvor. Između ontološke i egzistencijalne razine jest teško prevaljiv brisani prostor, a DeLillo kao da ponavlja za jednim od najupornijih prosvjetitelja, Platonom: samo budala misli da je ono bitno izrecivo. Osim fascinacije mračnom stranom šumljenja koje iskrivljuje sve senzacije njegovih likova, DeLillo je pokušao uhvatiti i onu, također iz Grčke poznatu, svetu stranu strave, a jezik kojim je to učinjeno sav se ljeska i presijava, podrhtava te zapravo i sam nosi neki fini *noise*, koji, čini se, prevoditeljev rad prati u stopu, a ne da, kao što je u nas čest slučaj, nemušto šepa za autorom.



Društvo koje je DeLillo oslikao obilježeno je posvemašnjim terapeutizmom, kao jedinom preostalom zamjenom za ozbiljnije življenje, a odbijanje njegovih likova da se suoče s vlastitim životom u cijelosti ima gotovo ekstremne razmjere, oni između sebe i stvarnosti stavljaju gomile samoobmana

Čitatelj je DeLillovom vještom stilistikom u međuvremenu stavljen u isti takav svijet kakav okružuje njegove likove: zagonetno mjesto poprilično tehnološkog napretka, stalno toplo i osvijetljeno, ali nekako, recimo, na način na koji je topao i osvijetljen zatvor. Između ontološke i egzistencijalne razine jest teško prevaljiv brisani prostor

Riječi izjednačene sa stvarima

Darija Žilić

Pjesme o ubodljivim riječima koje ulaze "kad tijelo biva mekanije nego inače" i kada je nemoguće ocrtati granicu sebe i svijeta, kada tijelo postaje tek oruđe novih spoznaja

Vesna Biga, *Ispod kapaka druge rase*, Naklada MD, Zagreb, 2004.

Vesna Biga je književnica koja je dosad objavila nekoliko romana, zbirki pripovijedaka, zbirki pjesama, dnevnik te drame koje su prevođene i izvođene na radiju. No ono što čudi jest da ovu zanimljivu spisateljicu recepcija zaobilazi, da njezin bogat opus nekako ostaje po strani te da je iz sjene jedva izronio dnevnik *Autobusni ljudi*, i to zbog ratne tematike, priče o izbjeglištvu. Prošle je pak godine objavljena njezina nova zbirka pjesama *Ispod kapaka druge rase* u izdanju Naklade MD.

Neki bi drugačiji naslov ove zbirke mogao biti *Riječi i stvari*, isto kao naziv važne knjige francuskog teoretičara Michela Foucaulta. Pišući o epistemi XVI. stoljeća, Foucault ističe da je svijet tada bio prekriven znakovima koje treba dešifrirati, da jezik nije bio arbitraran sustav. Jezik je stavljen u svijet i istodobno čini njegov dio zato što same stvari skrivaju ili pokazuju svoju enigmu kao jezik, i zato što se riječi ljudima nude kao stvari koje valja dešifrirati. I upravo je to ono što priziva Vesna Biga, ono stanje koje više nije moguće vratiti, stanje kada između riječi i stvari ne postoji razlika, već znak jednakosti.

Zavođenje riječi

Riječ je neimenovana. Lirska junakinja je ona koja joj treba nadjenuti ime. Riječ može utisnuti se u kožu, tijelo ("odjek u moju kožu"), a zatim nestati, izgubiti se među stvarima ("među raznim stvarima")… Ponekad iskustvo s riječju biva posve novo, "ravno nijednoj riječi koju znam". Junakinja želi prisvojiti riječi, riječ lovi riječima kao kakvim udicama, pa ih poslije pribadačama veže u neku ispovijest, koja bi trebala biti njezina, a postaje tuđa.

Riječi ponekad ostavljaju tragove u drugim riječima, kreću se mjestima gdje nema ljudi ostavljajući junakinju sa "žudnjom da bude bezimena". Riječ želi pobjeći, ali prati je sjenka imena kao lovac koji je želi ukrotiti, pripitomiti. Nije nimalo čudno da su riječi u poeziji Vesne Bige najčešće metaforički vezane za čudovišta, sitne životinje, vilinska bića, za svijet bajke i mita, kad je postojala nedjeljivost stvari i riječi.

Riječi i same "daju tijelo", ali one i nastaju iz npr. životinjskog tijela, kao u pjesmi "jednim zamahom dlana". Ponekad riječ pripada mnogim riječima, pa joj nije moguće odrediti opseg, pronaći jednoznačnost, te se na kraju junakinji čini "da ničeg nije bilo po čemu bi se/znalo što je to što više nije tu". S riječima je moguće i sukobljavati se jer one ne žele biti zarobljene imenom, pa izmiču. Čak ni kada junakinja nudi bilo koje ime, riječ ne mari, "nije pristala da bude".

Zavođenje riječi zapravo je igra odazivanja, pogađanja u kojoj se i vlastita glad utažuje strpljivošću. Ponekad, kao u bajci, riječ je poput opasnosti koja kruži oko kuće i želi biti dozvana, ali ne može ući u kuću jer ipak ne postoji "lozinka". Riječ ne želi odati svoje ime, ona ostaje neizgovorena premda traži da je junakinja uzme, "prozbori". Riječ koja miriše na ribu ima slatko meso. Mirisi se uče po riječima, pa tako iskustvo govora biva važnije od dodira koji više ne može biti neposredan. Junakinja vidi mnoštvo malih sitnih riječi, nalik malim paučastim čudovištima, koje glavinjaju i koje još uvijek nisu svedene na neku veliku riječ. U pjesmi *Batić-čekić riječ* naglašava: "da li je znala da je gledam, da li je snila/da će mi uzmaći pod šuškavu riječ Lišće". Ona čak i pronalazi male sitne riječi koje su kao otpad, koje nitko nije izgovorio i dao im ime. I tada se u njoj pojavljuje zapravo božanski naum da ih oživi, da sazna njihova imena. I riječi su ponovno izjednačene sa stvarima…

Riječi često ostaju bez imena jer su promjenjive, ne žele biti fiksirane, igra označavanja rijetko se kada završava, ali to junakinju ne ispunjava tugom jer ističe: "i poslije sam još bila ponosna što nisam/pronašla njeno ime, i što ga ni dan danas/ne znam". No ipak osjeća i nemoć jer "nije bilo lako među riječima tako velike zapremnine/s tako malim tijelom na raspolaganju". Usred tog nereda ponekad se ne smije biti milostiv jer se neke riječi moraju držati u poslušnosti i "utamničiti pogledom".

Pravi identitet

U posljednjem ciklusu u zbirci *Po nacrtu ustajanja* naglašeno je podvajanje u samoj junakinji. Ona sama prepoznaje sebe, ali i drugu sebe, izbjegava poznate gradove u kojima joj drugi nameću identitet u kojem bi se ona jedino smjela nalaziti jer "dovoljno je da te vide jedanput pa da završiš uslikana". Ta udvajanja osobito su naglašena u pjesmi *Po nacrtu ustajanja* jer ondje junakinja ostavlja prijašnju osobu koja je bila, vidi onu ispred sebe i tako izbjegava jednoznačan identitet. I kad ostaje bez dokumenata, ona promišlja svoje moguće nove identitete, naglašava: "bezoblična sam masa koja se kreće". Neki novi identitet zasnivat će se na povjerenju u nekoga tko će joj ga aleatorički podariti. Jer službeno ime ne može označiti sve promjene. U pjesmi *Mammalna* majka koja je junakinji nadjenula ime "pita se jesam li još uvijek ta/I pod tim imenom". Ona majku ne zaziva imenom.

I svakako se na ovom mjestu možemo prisjetiti Valéryjeve teorije jastava u kojoj je temeljno razlikovanje ono između *moi* i *personalite*. *Personalite* je ono što vide drugi, osoba kakvom se predstavljamo svijetu, a *moi* predstavlja ja kao neku

Lirska junakinja Vesne Bige jedino žudi za nekim prošlim vremenom kada "moglo se dosegnuti do čistije božanske objave" i kada su vjetrovi imali stvarnu moć.

Za vremenom kada je svijet bio začarana, neotkrivena knjiga u koju je, kako piše Foucault, Bog zasijao samo figure koje valja dešifrirati

vrstu mijenjanja, mogućnost promjene. I baš kao Valéry, Biga impostira tezu da je taj identitet koji je zajamčen snagom označavanja koju nosi vlastito ime i granicama tijela, da je lažan, a da se pravi identitet nalazi u unutrašnjem *moi* i nije spoznatljiv pa se i ne da identificirati.

Pjesnikinja slijedi i Brodskog, njegovu tezu izrečenu u *Vodenom žigu* da smo ono što gledamo i da je oko naše "jedino sirovo, riblje unutrašnje osjetilo koje pliva, strijelja, prevrće se" te se čini da je tijelo nosač oka. Junakinjin pogled pada na stvari, u čvorištu oka ostaju zamrznute slike nečijih lica, ona se ogleda u tuđim očima, dotiče pijesak očima, odražava, a njezine zjenice postaju sobe koje se pune strahom. Kapci određuju količinu svjetlosti, ona im ne može "narediti". Ponekad iza sna ostaju neki prizori koje pohranjuje ili pak traži svjedočenje nečijeg drugog pogleda da ih potvrdi. Oči, kako ističe u pjesmi *Na trenutak zaglavljena*, "tjeraju svoje", kao i drugi dijelovi tijela, pa ona osjeća kao da je zarobljena gledateljica koju drugi ne vide kroz prozorska stakla. Tek ponekad može vladati svojim tijelom, pa ga ošine zjenom ili "naredbom u kojoj raste bijes". Svojim pak pogledom ona prati druge, zamišlja njihova kretanja i njihove smrti kao u pjesmi *Pogleda oličena staklom*.

Žudnja za začaranim svijetom

I ponovno nastaje nesrazmjer između riječi i viđenja; riječi postaju nužan suvišak koji preostaje kada se više ne može gledati "božanski".

Junakinja je ponekad nemoćna pred drugima, izbjegava ih zbog već pripremljenih riječi koje bi izgovorila i zbog predvidljivosti koja je ne usrećuje, pa odgovara, kada je nepoznati pozivaju na vino, "da to nije ona čaša iz koje se ja mogu napiti". U pjesmi *Kad-tad* ostvaruje komunikaciju koju sama uvjetuje - zna tko će nazvati i tako predvidljivost neutralizira mogućnost da se pojavi netko nezvan, strašan, nestaje bojazan da će se "slušalica preobraziti/u čeljust".

Iz te izdvojenosti junakinja ipak istrčava ususret prizorima rata koji joj se nameću simultano sa znacima proljeća koji proviruju. Ti znakovi rata dio su njezina predskazanja, slutnje, njezine senzibilnosti zbog koje proživljava nesreću,"vidi je", kao što neki vidoviti vide lice ubojice koji je nestao. I kao da je nemoguće izbjeći interiorizaciju prizora koji se uvlače kroz oči, ulaze u nju, bombardiraju je… I čak pokušaj zaborava suvišnih ljudi, predmeta izaziva osjećaj krivnje… U pjesmi *Ispod kapaka druge rase* riječ je upravo o tome, o ubodljivim riječima koje ulaze "kad tijelo biva mekanije nego inače". I tada je nemoguće ocrtati granicu sebe i svijeta, njezino tijelo postaje tek oruđe novih spoznaja.

A lirska junakinja Vesne Bige jedino žudi za nekim prošlim vremenom kada "moglo se dosegnuti do čistije božanske objave" i kada su vjetrovi imali stvarnu moć. Za vremenom kada je svijet bio začarana, neotkrivena knjiga u koju je, kako piše Foucault, Bog zasijao samo figure koje valja dešifrirati. z

Kritičarsko sveznanje

Gordana Vnuk

Regiranje na tekst Nataše Govedić *Svakodnevica: etnografija i demagogija nasilja*, Zarez br. 159-160, od 14. srpnja 2005. godine

Nataša Govedić već niz godina, od samih početaka svojega praćenja Eurokaza, piše o njemu izrazito tendeciozno i grubo. Već godinama ona unaprijed i unazad "zna" kako bi se to sve moglo bolje pripraviti, napraviti, organizirati, a kako smo čuli ove godine i bolje tehnički popratiti i opremiti. U sve se ona razumije, ona se u relacijama svjetskog teatra snalazi kao riba u vodi, jednom rječju, ona je kao stvorena za direktoricu jednog kazališnog festivala. Još samo da vidimo kojeg.

U njenim kritikama Eurokaza pojavljuju se tako i bezočne laži koje servira redovito svake godine kao npr. kad u nedostatku argumenata protiv programa, piše da nemamo publike ili da se publika "osipa" u vrijeme kada su predstave prepune, itd. Itd. O njenim teoretskim nespretnostima da i ne govorim; čitatelji Zareza već toliko puta su na njih ukazivali. Ove godine, još i prije početka Eurokaza, u svom najavnom tekstu u *Novom listu*, koji vrvi informacijskim i teoretskim besmislicama, ona već unaprijed "zna", bez obzira što u vrijeme pisanja članka nije još vidjela niti jednu predstavu, da je selekcija problematična, da će se publika osuti. Itd. Itd.

Dakle, trpeći (a što da se radi) takve bezobrazluke cijeli festival, na samom njegovom kraju dobijam njen upit za intervju sa mnom.

Cijelo vrijeme festivala ona nije uspjela organizirati za čitatelje *Zareza* niti jedan jedini intervju sa stranim gostima festivala, renomiranim redateljima i koreografima koji su se tih dana šetali Zagrebom (Anne Teresa de Keersmaeker, Arne Sierens, Lin Hixson, Bela Pinter, itd.). Spala tako knjiga na dva slova i dobio Puko sa Brača dvije pune strane u *Zarezu*. Nemam ja ništa protiv Puke, čovjek je sjajan sugovornik, ali Puko živi na par sati vožnje od Zagreba, bavi se teatrom već godinama (moglo ga se "zapaziti" i ranije) i do njega se može doći u bilo koje doba godine bez problema.

Ja, usprkos svemu, pristojno odgovaram na njen upit, uljudno se ispričavam da u vremenu koje imam na raspolaganju ne mogu adekvatno odgovoriti na niz kako ona kaže "zahtjevnih" pitanja (i tu opet laži, jer ja sam odgovorila da su pitanja "opširna" i "zanimljiva", pa se u njenom podmetanju opet može prepoznati za nju tipična sitna malicioznost). Kako rekoh, zahtjev za intervjuom je došao pred kraj festivala i ja sam u to vrijeme, a prije mog skorog odlaska iz Zagreba, imala drugih poslova i prioriteta i nisam si mogla dopustiti da sjedim doma i pišem odgovore na njena romaneskna pitanja. Predložila sam da se stvar odgodi za dvadesetu godišnjicu Eurokaza sljedeće godine koja bi bila dobra prilika za jedan ozbiljni intervju. Mislim da je moje građansko pravo da sama u datom trenutku određujem prioritete, a pozivati se na novce poreznih obveznika kojima ja kao dugujem objašnjenja, u situaciji u kojoj sam dala više od dvadeset intervjua raznim medijima u kojima isto tako obrazlažem svoju selekciju i poglede na teatar, je prilično sumanuto.

Što se tiče samih pitanja, drago mi je da su ih čitatelji *Zareza* mogli pročitati, jer je očita tendencioznost novinarke koja zapravo ne pita već sama odgovara, pitanja sadrže odgovore, pa ne znam zašto uopće intervju sa mnom kad ona sve zna bolje od mene. A kako njeno sveznanje izgleda, vidi se po tome kako je cijeli *Zarezov* prilog o Eurokazu sramotno uređen. Uz gore spomenuti nedostatak intervjua sa stranim renomiranim sudionicima, sve su se kritike upecale na prvu loptu i bave se uglavnom Labin Art Expressom.

Iako je većina predstava bila teatrološki vrlo atraktivna i sigurno bi se o njima mogli napisati zanimljivi prikazi dostojni novina poput *Zareza*, gotovo svi prilozi su završili na labinskom slučaju koji je do kraja festivala postao doista već "ofucanom" temom.

I ja bih, ako mi se dozvoli, postavila jedno pitanje u stilu Nataše Govedić: nisu li možda ostale predstave bile *teatrološki* prezahtjevne za njen mentalni sklop pa otuda tako zdušno seciranje jednog benignog scenskog ekcesa kojeg se jednostavno nije trebalo tako poskrivečki napustiti, a da bi se zatim o tom napuštanju udaralo na sva zvona… z

zarez

PRETPLATNI LISTIĆ - izrezati i poslati na adresu:
dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja
10000 Zagreb, Vodnikova 17
Želim se pretplatiti na zarez: 6 mjeseci 120.00 kn
s popustom 100.00 kn, 12 mjeseci 240.00 kn
s popustom 200.00 kn
Kulturne, znanstvene i obrazovne ustanove te studenti i učenici mogu koristiti popust: 6 mjeseci 85.00 kn, 12 mjeseci 170.00 kn
Za Europu godišnja pretplata 50,00 EUR,
za ostale kontinente 100,00 USD.
PODACI O NARUČITELJU

ime i prezime:
adresa:
telefon/fax:
e-mail:
vlastoručni potpis:

Uplate na žiro-račun kod Zagrebačke banke:
2360000 – 1101462454. Kopiju uplatnice priložiti listiću i obavezno poslati na adresu redakcije.

Oglašavajte se u Zarezu
www.zarez.hr

Povoljnje cijene oglasa već od 500 kn (bez PDV-a)

* posebne pogodnosti za kulturne institucije
* popusti za serije oglasa

zarez
tel. 01/ 4855 451
e-mail: marketing@zarez.hr
kontakt osoba: Viktorija Kudra Beroš

www.zarez.hr

Hipermoralistička okrutnost

Steven Shaviro

Roman o političkoj revoluciji i unutarnjim noćnim morama te film o rekonstrukciji shizofrenije života

China Mieville, *Iron Council*

Mieville je briljantan pisac "spekulativne fikcije" – ili onoga što sam više voli zvati "neobičnom fikcijom" – u osnovi *fantasyja*, iako s primjesama elemenata i alternativnoviktorijanske znanstvene fantastike i lovecraftovskog horora; stvorio je tako bogat i neobičan alternativni svijet kao ni jedan pisac prije njega; o njemu se može razmišljati kao o anti-tolkinovcu, jer njegov je najveći trud spasiti *fantasy* književnost od Tolkienova medievaliziranja, moralne priprostosti, reakcionarno-nostalgične politike i vizije književnosti kao "utjehe"; povrh toga, Mieville je aktivno uključen u ponovno promišljanje svakog aspekta *fantasy* književnosti, u kritiziranje i preispitivanje njezinih mitova, jednako kao i u obnavljanje njezinih veza s mnogim aspektima i visoke i niske kulture, osobito s nadrealizmom i šund-književnošću.

Po svemu tome *Iron Council,* četvrti roman Chine Mievillea i treći smješten u *fantasy* svijet Bas-Lag, u skladu je s Mievilleovim prethodnim knjigama. Urbana zbijenost i puki materijalitet golema (i politički represivna) grada New Crobuzona, neobična fizika, čudovišta, magične tehnologije – sve je to tu.

Ono što je novo i zapanjujuće u ovom romanu jest kako je, umjesto da bude o potrazi pojedinca, kao što su *Perdido Street* i *The Scar* svakako bili, *Iron Council* roman o kolektivnoj potrazi, i to političkoj. Mieville je pokušao ništa manje nego napisati mit (ako je to prava riječ, a nisam siguran da jest, za nešto što je i magično i materijalno, ali nema ništa od pompoznih i reakcionarnih jungovskih konotacija koje prizivanja "mita" obično imaju) o političkoj Revoluciji. *Iron Council* sadrži odjeke i Pariške komune iz 1871. i radničkih borbi na američkom Zapadu krajem 19. i početkom 20. stoljeća.

Knjiga je podijeljena između triju likova i dvaju glavnih zapleta (koji se na kraju, naravno, približavaju). Jedan zaplet uključuje neobične radnike željeznice koji doslovce kradu vlak i tračnice na kojima rade te podižu "liniju uzmaka" od svojih tlačitelja: samo nestajanjem iz pogleda javnosti i službenog znanja mogu oni imati slobodnog vremena za ponovno otkrivanje društva koje ne bi uključivalo prisilu. Drugi zaplet, ondje u Crobuzonu, usredotočuje se na nezadovoljna militanta koji je sve više uključen u rubnu skupinu "infantilnih ljevičara" (kako ih je nazivao Lenjin), dok se oko njega i gotovo nezamijećeno od njega događaji brzo približavaju točki revolucionarnog vrenja.

No, čekajte. To što sam rekao, uzeto samo za sebe, moglo bi biti opis "socrealističkog" ili "proleterskog" romana dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća. Što to radi u *fantasy* romanu, ispunjenu okultnim događajima i nakaznostima dostojnih Lovecrafta (koji je, naravno, također pisao svoja ključna djela u dvadesetim i tridesetim godinama)? Može li isti roman ikako isticati i evoluciju klasne svijesti i unutarnje iskustvo nalik noćnoj mori, iskustvo borbe s čudovišnim *inchmenima*, koji imaju ljudske glave i ruke, usta sa zubima oštrim poput morskog psa te torza i tijela golemih, nekoliko metara dugih gusjenica?

Mievilleov je uspjeh u *Iron Councilu* to što je učinio da takav spoj funkcionira: da to uspijeva tako neprekinuto, bez šavova, da vam, dok čitate knjigu, misao o mogućoj kontradikciji uopće ne pada na pamet. Tek se u retrospektivi zapita o tome. Politika Bas-Laga s jakom državnom represijom, trajnim ratom, međusobno posvađanim ljevičarskim frakcijama i život u svijetu Cacotopic Staina, tajanstvene pokrajine koja izaziva bizarne, kancerozne mutacije u svakoga ili svačega tko joj se previše približi, čine se jednako konkretnima.

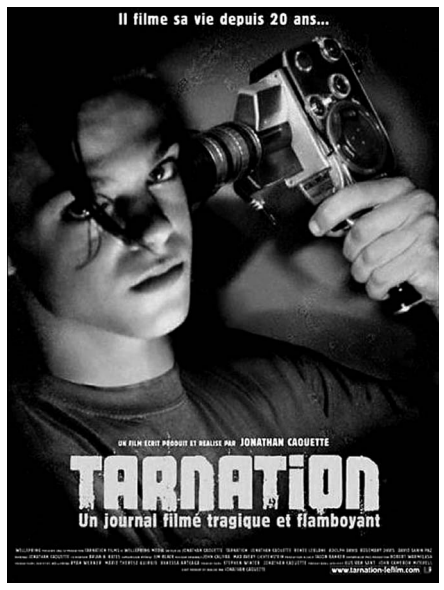
Da ne spominjem prisutnost Remade, koji su među mnogim opsjedajućim figurama u svima trima Mievilleovim romanima o Bas-Lagu. Tehnologija Novog Crobuzona čini se naročito usmjerenom prema mučenju kriminalaca, osuđenika i političkih disidenata kirurškim promjenama njihovih tijela na groteskne načine, kombinirajući organsko s mehaničkim, ili ljudsko sa životinjskim. Čovjek će biti preobražen u kentaura ili satira, ili će peć na ugljen na kotačima zamijeniti njegov torzo, trbuh i noge. Žena će imati žive, pokretne ruke bebe pričvršćene na glavu, što je kazna za siromaštvo koje je dovelo do smrti njezina djeteta.

Kada ljudska mašta može dosegnuti krajnosti hipermoralističke okrutnosti poput ovih, Mieville kao da kaže: san o razmjernoj jednakosti i društvu bez prisile prilično je skroman.

Jonathan Couett, *Tarnation*

Tarnation Jonathana Couettea zadivljujući je i prekrasan film koji oduzima dah. To je preobražena autobiografija i život kao predstava. To je dnevnik preživjeloga i ljubavno pismo bez nade, a ipak nezatomljeno odsutnošću nade. To je psihodeličan, avangardni, eksperimentalni film, a ipak je čisti dokumentarac koji se bavi Stvarnim, samo Stvarnim.

Majka Jonathana Couettea, Belle, bila je i jest luda: nakon incidenta (kako bi to nazvao Freud) histerične paralize kada je imala 12 godina, dobila je stotine šok-tretmana koji su je zauvijek poremetili. Rodila je Jonathana kada je imala 19 godina, a njegov otac tada je već nestao. Jonathan se sjeća da je vidio kako Belle siluju pred njim kada je imao tri godine. Nakon toga postala je još luđa i oduzeli su joj ga; nakon nekoliko godina kod skrbnika (gdje se sjeća da je



bio zlostavljan) podigli su ga djed i baka (Bellini roditelji), dok je sama Belle provela godine ulazeći i izlazeći iz različitih psihijatrijskih ustanova. Odrastajući, Jonathan je patio od "poremećaja depersonalizacije" (neka vrsta odvajanja koja dovodi do toga da pojedinac gleda sebe i svoje tijelo bez osjećaja, kao izvana, a muči ga stalan osjećaj nestvarnosti). No, također je otkrio da je gej, i u svojoj homoseksualnosti i u svojoj strasti prema glumi i režiranju našao je načine da pobjegne od obiteljskoga užasa, koji ga ipak nastavlja proganjati.

Tarnation je film o – ne, on *jest* – Couetteovo samoliječenje i samoprevladavanje, zajedno s njegovom bezgraničnom ljubavlju prema Belle, majci koja doslovce nikada nije mogla biti "tu" za njega. Film sadrži neka ponovna odigravanja, ali je uglavnom sastavljen od Super-8 filmova (a kasnije i videosnimki) njegova vlastitog života koje je počeo snimati s 11 godina. Snimke njega i njegove obitelji i njegovih dilema iz stvarnoga života; i paralelne snimke njega kako glumi, njegova iskušavanja različitih osoba. S jedne strane, vidimo ga s 11 godina, u *dregu*, odjevena u ženu, kako preuzima ulogu južnjačke ljepotice s malim djetetom koja je silovana otprilike onako kao što se sjeća da je bila njegova majka: u toj izvedbi prisutna je nevjerojatna nervoza, ali i pretjerani melodramatski stil, kao da takvo igranje uloge može istjerati bol nekom vrstom homeopatskog rituala. S druge strane, vidimo ga kao odraslu osobu, u sadašnjosti, kako pokušava intervjuirati svoju majku, pokušavajući izvući neki smisao iz njezinih promjena raspoloženja, njezinih nedosljednosti, njezine gorčine i bijesa, njezine nemogućnosti da se usredotoči na to da nešto učini sa sobom.

No *Tarnation* nije film patosa i viktimizacije. Prilično je uznemiravajući i bolan u nekim dijelovima, depresivan, izaziva slomljenost i tugu koja preplavljuje, ali je jednako tako snažan čin ponovnog zamišljanja i ponovnog osmišljavanja, stvaranje i projekcija novog senzibiliteta, novog subjektiviteta. I u kao takvu, ima u njemu nešto bogato, pa čak i (usuđujem li se reći?) nešto što veseli.

Formalist bi to nazvao trijumfom montaže. Film je vrtlog fragmentarnih slika, neočekivanih skokova i asocijacija, i glazbe sa *soundtracka* koja i povećava i udaljava materijal prikazan na platnu. Couette miješa svoje osobne, arhivske snimke s djelićima i isječcima filmova, televizijskih emisija i pop-pjesama; izrezuje svoje slike, ponekad ih razvijajući iz sekvence ili ih ponavljajući poput glazbenih motiva ili ih dijeleći i umnožavajući na platnu. Velik dio snimljenog govora jedva da se čuje, dok su ključni detalji njegova života udaljeni tako što ih pripovijedaju samo sažeti tiskani titlovi iz trećeg lica.

Tehnologija Novog Crobuzona čini se naročito usmjerenom prema mučenju kriminalaca, osuđenika i političkih disidenata kirurškim promjenama njihovih tijela na groteskne načine, kombinirajući organsko s mehaničkim, ili ljudsko sa životinjskim. Čovjek će biti preobražen u kentaura ili satira, ili će peć na ugljen na kotačima zamijeniti njegov torzo, trbuh i noge

Na sve te načine forma filma odgovara sadržaju. Ne samo u smislu shizofrenične dezintegracije nego, što je važnije, kao čin *rekonstrukcije*. Jer *Tarnation* ne pokušava iznova uspostaviti "normalan život", uspostaviti iskrenu (ili izravnu) priču; ne nudi utjehu. Ono što *čini*, prekrasno i iznenađujuće, jest da stvara subjektivitet (za film, i, nadajmo se, za redatelja/protagonista također) koji je sposoban *izdržati* (proživjeti, a ne samo preživjeti, ali ustrajući u suočavanju) traume i patnje svoje prošlosti. *Tarnation* izražava i utjelovljuje način postojanja-u-svijetu koji je apsolutno jedinstven, bogat i neobičan, a ipak istodobno sasvim razumljiv i prepoznatljiv gledatelju (gledajući film zatekao sam se potpuno zarobljenim i uronjenim u njegov tuđinski i uznemiravajući svijet, istodobno shvaćajući da taj svijet u konačnici nije baš toliko neobičan i tuđinski jer je također i moj vlastiti, isti onaj svijet u kojemu i ja živim). Ima nešto u titlovima u trećem licu, glumi i igranju uloga, ispreplitanju osobnih snimki sa snimkama iz medija, stalnom preobražavanju slika u strukturi, navali događaja koja je prekinuta trenucima nepomičnosti.

Osjećaj koji sve to omogućuje i koji je ugrađen u sve kontekste filma jest Couettova ljubav prema majci: ljubav koja je apsolutna i bezuvjetna (kao što svaka prava ljubav mora biti), ali koja je istodobno nemoguća (i prepoznata kao nemoguća): nemoguća za svakoga, u bilo kakvim okolnostima, naravno, ali tim više s majkom tako nestabilnom, koja nije na raspolaganju, tako nedostupnom kao što je Belle. *Tarnation* je, moglo bi se reći, melodramatska fikcija: ali ne fikcija u smislu iluzije, nego fikcija koja je sasvim aktualizirana, u cjelini prisutna u Couetteovu vlastitom životu i koja također postaje stvarna za nas dok gledamo film.

S engleskoga prevela Lovorka Kozole

proza

EŠIZTUEŠIZDASTTUDAST

Mario Brkljačić

Nebo je raskrililo svoja katranska krila. Sjedili smo na klupi i čekali da se nešto dogodi. Sa Sljemena su se prema gradu valjali veliki sivi oblaci.

Jebote, ovi oblaci izgledaju poput guzica starih slonova, rekao sam. Boro je pljunuo u prašinu i okrenuo je glavu prema sjeveru. Ostao je neko vrijeme zuriti u tu olovnu ploču iza naših leđa, a onda je teško uzdahnuo, prinijevši bocu ustima. Otpio je dugačak gutljaj.

Jebote, jel ti dobiješ kakvu lovu za sve te priče i pjesme koje objavljuješ po časopisima?, upitao me.

Ne.

Koji kurac onda pišeš?

Jel ti jebeš za lovu?, upitao sam ga.

Na žalost, ne.

Koji kurac onda jebeš?

Pogledao me preneraženo.

Daj, ne seri, jebanje i pisanje se ne mogu uspoređivati, rekao je.

Sjedili smo i dalje na klupi i čekali da se nešto dogodi. Tjedan dana prije pili smo kod njega, kod Bore, u njegovom podstanarskom stanu. S nama su bile i te cure. Jedna je studirala na muzičkoj akademiji, a druga je cijelu večer zijevala. Uglavnom, nismo se uopće trudili da ih zabavljamo. Negdje oko ponoći, zaključili smo da više nema ničega za piti. Jedino mjesto na kojem se mogla nabaviti cuga bio je željeznički kolodvor. Nije onda bilo ovih kioska koji rade cijelu noć. Obukli smo se i otišli po vino. Vratili smo se nakon tri dana. S vlaka smo sišli u Bihaću. Ali nemam volje pričati sada o tome.

Izgledao je uistinu zastrašujuće. Onako, iz daljine, kao da nam se približavalo nekakvo, hm, nabildano prase. Takvo što još nismo imali prilike vidjeti. Dobro, u novinama su izišli neki članci o toj novoj krvoločnoj pasmini, ali gledajući fotke čovjek nije bio sasvim siguran da li se tu radi o njuškama morskih ili običnih pasa. Instinktivno smo ustali i povukli guzice poviše klupe. Iako smo popili već dvije boce Babića, u mah smo se otrijeznili. Nije bilo izlaza. Neman je išla ravno na nas. Ma bježi, jebote, kad se sjetim, i dan danas se sav naježim! Baš kad je pas bio na korak dva od nas počelo je sijevati na sve strane. Odmah sam se sjetio mnogih scena iz onih genijalnih filmova u kojima nadolazeća oluja, garnirana kmicom i munjama, predstavlja uvod u dramu – znate ono kad sječivo kuhinjskog noža u ruci ubojice zabljesne u mraku sobe na trenutak osvijetljenoj munjom.

Jel to on maše repom il mi se samo čini?, ispod glasa sam upitao Boru kojemu je, naočigled, lice poprimalo boju pepela. Ešiz tu ešiz, dast tu dast! Jebiga, Boro je *u tom strašnom času* bio materijalizirani komad čistoga Straha, a kao što znamo, Strah ne odgovara na glupa pitanja. Zapravo Strah ne odgovara ni na kakva pitanja. Filozofski rečeno, Strah jednostavno jest.

Možda je ovo neumjesna usporedba ali sad, kad je bio ispred nas, to biće je izgledalo poput… eh, jebote… izgledalo je poput… ovo je fakat ludo… nabreklog kurca u onih jadnika nafilanih vijagrom. Sa zubima na glaviću. Kurca koji je, ipak, na sreću, mahao repom.

Jebote, Boro, pa on se hoće mazit, rekao sam raznježenim glasom.

Pas je podizao prašinu sa staze sjedeći onako ispred klupe i mašući tom svojom batinom od repa.

Mh, samo izvoli, baš bi te volio vidjeti jednorukog.

Ma, daj, čovječe, pogledaj ga, kaj ne vidiš da ima ogrlicu i pločicu da je cijepljen, i sve to. To kaj pišu po novinama obična je laž. Jebote, sad mi i nije baš tako ružan, mislim, ono…

Daj, jebote, ne gnoji, usro si se od panike.

Kaj? Pa vidiš da je to zapravo beba, jebote, pa on nije ni svjestan da bi mi mogel, ono, ščupat nogu iz riti.

Da ne ispadnem neka pizda koja samo teoretizira, krenuo sam podragati ga po glavi.

Jebote, kak ti se trese ruka, rekao je Boro, ali dobro, još malo pa ti se neće ni imati šta tresti.

Mislim, taj Boro je fakat đubre od čovjeka. Ne pretjerujem, ljudi moji, jer on bi uistinu uživao da se to i dogodilo.

Oprostite, gospođo, upitao sam babu u bijeloj kuti, gdje držite hranu za pse?

Na konzervi je bila slika nekog umiljatog i nježnog psa kao da je unutra bilo meso tog istog, a ne hrpica onih sluzavih govana koju sam istresao pred Čorka. Tako smo ga, naime, na brzinu i ne razmišljajući puno, prozvali, iako je meni bolje zvučalo Neven. Boro nije htio ni čuti da ga tako nazovemo. Neven,

Mario Brkljačić rođen je 1966. godine u Zagrebu. Objavljivao je u *Godinama novim*, *Quorumu*, *Republici*, *Vijencu*, *Libri Liberi*… Pobijedio je na SC-ovu natječaju za prvu knjigu 2003./2004. zbirkom pjesama *Gledaj me u oči* (Studentski centar u Zagrebu, 2004.). Do sada je objavio knjige pjesama *Nikad nije plesao pogo* [besplatno elektroničko izdanje], DPKM, 2004., *Gledaj me u oči*, Studentski centar u Zagrebu, 2004., *Gledaj me u oči* [besplatno elektroničko izdanje], DPKM, 2004., *Muha u juhi* [besplatno elektroničko izdanje], DPKM, 2005. (www.elektronickeknjige.com).

k

rekao je, jednostavno ne paše ni jednom psu, a kamoli ovom.

Pizda mu materina, kao da čovjeku paše, pomislio sam.

Ma, bježi, jebote, Čorak je malo onjušio to govno na stazi i, ono što nas je preplašilo, prestao je mahati repom. Povukao se metar unazad i pogledao me ravno u oči. Iz kutova njuške cijedila mu se slina. Sva sreća što nam je Diona bila iza leđa.

Oprostite, gospođo, rekao sam babi u bijeloj kuti iza pulta, dajte mi lakat ovog jegera. Baba se nagnula, a baloni su joj se razlili preko konzervi s paštetama i mesnim doručkom. Negdje u onoj crti između sisa izgubio se i njen Isusek od dvadeset četiri karata. Sused, nije vam baš friški taj jeger, rekla je ispod glasa. Nema veze, gospođo, rekao sam joj, nije za mene.

E, to ste trebali vidjeti. Taj lakat kobasice je nestajao u Čorkovim čeljustima kao da sam jeger ubacio u flajš mašinu. Ma, nije nas uopće doživljavao. Čovječe, izbečio je one svoje sitne oči, gledajući u križ i u vrh kobase koja se tresla ispred njegove njuške. Mislio sam isto ono što je mislio i Boro. Dovoljno je bilo što smo se samo pogledali i plan je još trebalo raspraviti do u detalje. Sjeli smo na klupu, zapalili pljuge, i gušali u Babiću.

Dakle, zaključili smo da za Čorka možemo dobiti negdje oko hiljadu maraka. Tolika je tada bila cijena tih pasa. Ma, ideš, jebote, došlo mi je da ga poljubim u čelo. Ali, u jednom trenutku, Čorak se zahliknuo. Mišići su mu nabrekli i tresao je glavom pokušavajući se na taj način riješiti vjerojatno crijeva od kobasice koja mu je zapela u grlu. Skočio sam s klupe i počeo sam ga lupati po leđima. Čovječe, makni se, viknuo je Boro i odgurnuo me u stranu. Jebemti, neka baba koja je prolazila stazom nije mogla vjerovati vlastitim očima kad je vidjela kako Boro hvata Čorka za zadnje noge i podiže ga uvis. Đubre, naravno da je meni ostavio da gurnem ruku u Čorkove čvalje i pokušam izvući crijevo. Sjetio sam se da sam negdje čitao kako ta pasmina ne može pustiti meso kad ga jednom dohvati zubima. Ili tako nekako. Uh, zažmirio sam i obavio to. Čovječe, u kurac sve, ipak je u igri bilo hiljadu maraka.

Ovako, započeo je Boro, otići ćemo do mene, sparkirati Čorka na balkon i dati oglas u novine da prodajemo pitbula. Možemo nazvati i nekog iz ekipe, jebiga, možda ga uvalimo Svinji ili Klasi ili nekom drugom. A šta ako se na oglas javi vlasnik, upitao sam ga. Boro me pogledao kao da sam izrekao najveću glupost na svijetu. Kaj šta? Pa prodat ćemo ga tipu, jebote! Hm, mislim da to ipak ovisi o tome kako dotični izgleda, rekao sam. Sudeći po pesu sumnjam da će se pojaviti neki zgrbljeni sivi intelektualac ili kakva nježna gospođa fina ukusa. Vjerojatno ćemo na koncu biti sretni ako nam tip uopće zahvali što smo mu pronašli i vratili ljubimca. Zato mislim da je pametnije ne oglašavati u novinama da ga imamo. Frknuli bumo ga nekom od poznatih. To je najbolje.

Bemti, kako su nam se ljudi sklanjali s puta! Djeca su bježala kućama, a majke su zabrinuto vrtjele glavama. Čorak je stameno grebao po asfaltu onim svojim kratkim, mišićavim nogama. Jedino su muškarci klimali glavama u znak odobravanja. Moram priznati da su muškarci budale. Tada nam je ta šetnja s Čorkom ipak imponirala, ali na koncu se pokazalo da je bilo puno bolje da smo pričekali da padne noć. Jebiga, tko bi se tome nadao.

Ušli smo u zgradu, a Boro je pozvao lift. Čorak je tupo zurio u vrata. U tom mi je trenutku glavom prostrujala misao da možda ipak ne bi bilo pametno ući s njime u lift. Hm, čujte, znate ono, skučen je to prostor, kabina se trese, i tako. A zamislite tek horora da, kojim slučajem, nestane struje. Ma, bježi, nisam želio ni pomišljati kako bi to završilo. Zato sam predložio Bori da Čorka lijepo pošaljem solo liftom, a da se mi zašpuramo na treći kat do njegovog stana. Odmah se složio. Jebiga, nije ni on baš bio spreman riskirati život za hiljadu maraka. Kabina se, uz cviljenje i tresak, stvorila pred nama. Čorka sam uveo unutra, rekao mu da sjedne i pritisnuo dugme. Nimalo uzbuđen, ostao je zuriti u mene kroz staklo na vratima. Pratio sam pogledom kako se diže sve dok mu nisam vidio jaja. Super!, viknuli smo Boro i ja uglas, grabeći po tri stepenice.

Iza sebe smo već ostavili drugi kat kad nam je uši proparao - vrisak. U sekundi smo ostali ukopani na stepeništu. Odjednom je pored nas prhnula pudla, a odmah za njom protutnjao je i Čorak. Čujte, ne znam, ali mi smo se usrali od straha. Trebali ste vidjeti te iskežene očnjake i osjetiti u zraku taj ubilački poriv. Trebali ste osjetiti, na koncu, i udarac njegovim repom po potkoljenici. Jebo mi pas, ako mi kost tada nije napukla. Koljena su mi zaklecala ko nekoj pički kojoj je pukla visoka potpetica. Pomislio sam, bože, što bi tek bilo da je Čorak pudlovu nogu zamijenio mojom? Vjerojatno bih ovo prijepodne sada ubijao na Cvjetnom placu, naslonjen o štaku i sa šeširom u ruci. Na koncu smo se mimoišli i s Borinom prvom susjedom. Žena je prošla pokraj nas s licem na kojem se ogledao čisti užas.

Poput zadnjih pizda na ovome okrutnom svijetu mi smo tiho zatvorili vrata stana za nama. Pritrčali smo prozoru i, zakamuflirani iza zastora, zurili smo na park ispred zgrade.

Čorak je baš dovršavao posao. Zapravo tresao je glavom dok mu je iz čeljusti visjelo omlohavjelo pudlovo tjelešce. Neki tip je udarao Čorka bejzbol palicom, ali mislim da Čorka to uopće nije smetalo. U jednom je trenutku ispljunuo pudla iz čeljusti i odgegao se prema Bundeku. Klinci su vrišteći bježali na sve strane, ostavljajući za sobom igračke, lopte i bicikle. Borina susjeda je prišla ostacima svoga ljubimca i nije znala što da učini ni sama sa sobom, a kamoli s tom hrpicom mljevenog, okrvavljenog mesa u travi.

Na grad se sručio strašan pljusak. Mi smo sjedili na kauču i točili si onaj užasan, onaj upravo odvratan Stock. Nismo imali hrabrosti otići do dućana. Čudno nam je bilo da nam susjed, suprug one jadnice, nije pozvonio na vrata, tražeći objašnjenje toga masakra. Ah, kao da bi mu ih i otvorili. Mislili smo, ništa ne treba činiti, treba samo ovdje lijepo odmarati i pričekati novi dan. Ujutro sve ipak izgleda ljepše.

Pustili smo GBH, smotali pljugu i cijelu smo se noć smijali. z

Iz zagrljaja su izrasle rešetke

Tomica Scavina

More
U mom srcu su igla, svjetionik i sidro.
Krojač je htio sašiti svijet,
svjetioničar osvijetliti nebo,
a mornar baciti sidro na drugu obalu.
Igla je prišila krojača o zvjezdano nebo,
svjetioničarevo svjetlo sustigao je dan,
a sidro je mornara usidrilo
daleko od mjesta na koje je planirao stići.
Nakon svega,
ostalo je
more.

Dim

Iz dima lokomotive proviruju đavoli.
Govorka se kako će se pomiješati s oblacima
i nitko ih više neće moći razlikovati.
Donijela sam ti biser nadajući se da ću te usrećiti.
Kada si ga uzeo u ruku shvatila sam da je nastao
od zrnca pijeska koje je nažuljalo školjku.

Divlja

Moje srce je otela divlja životinja. Držeći ga u zubima, optrčala je svijet i vratila se nazad. Nije ga mogla progutati pa ga je podijelila s hijenama. Ni hijene ga nisu mogle progutati pa su ga podijelile s divljim mačkama.
dioba se tako nastavljala
godinama
sve dok jednog dana nisam ugledala svoje srce
razdijeljeno posvuda

Autističan

Ja sam mladi autist,
rekao je i ponudio mi narukvice
po deset kuna.
Prije njega nam je prišao
ljigavac s katoličkim kalendarima.
Moj prijatelj sumnjivih namjera
dao mu je nešto novca
iako je ovaj
bio odjeven u crno.
Dječak je imao crvenu kovrčavu kosu,
Blijedo lice, rijetke zube i tamne oči koje su gledale negdje gore.
Bio je neposredan i slobodan.
Zasigurno, autističan.

Ljubavna

Noć je duboka
poput oceana
i tiha
poput umotanog kruha.
Vrijeme je zaspalo
Da bismo ostali budni
isprepleteni poput algi
u moru svitanja.

Cirkus

Zagrlili su se.
Iz zagrljaja su izrasle rešetke.
Zatim je došlo dijete
I rešetke savilo u krugove.
Odnekud se pojavio lav,
Skočio kroz krug
I nastao je cirkus.

Okviri

Jednom davno
lava je skamenila
okvire mog srca.
S vremenom
fosili su iščezli
i sol je nagrizla
rubove sjećanja.
Uskoro,
bit će dovoljno puhnuti
i rasut će se u vjetar…

Pusti

Pusti da ti kliznem među prstima
kao voda dok se umivaš.
Pusti da budem prisutnost
među tvojim trepavicama.
Pusti da budemo tu
Kao da nas nema.

Ono što treperi

u kutiju šibica
spremit ću
svijet koji nas gleda
i kad izgori
slučajno ostavljen
na suncu
neće nam biti žao
nećemo ni primijetiti
kako je nestao
jer bljesak
dalek i nestvaran
izgubit će se
u onom što treperi
među nama

Utapanje

topim se u dubini tvojih zjenica
kao kristalić šećera u vrtlogu toplog čaja
ako se utopim
hoće li tama
postati slađa?

Oduzimanje

u dubini svojih zaboravljenih srca
oni znaju:
pramac je otupio
jedro je spušteno
jedino što ih vodi
je kormilo
stigli su u luku
sanjajući o pučini
uzeli su se
znajući da se oduzimaju

Isplaniran dan

još jedan isplaniran dan
dok se slijeva kiša trenutaka
koordinate svemira
u rukama
automatskih pilota

Netaknuta

ne traži da te usrećim
sreća je potrošena
ne traži obećanja
obećanja su okovana
ne čekaj me u vječnosti
vječnost je izmjerena
je li moguće da je nakon svega
Ljubav ostala netaknuta?

Noga filologa

Popišani profesor

Neven Jovanović
http://filologanoga.blogspot.com

Kako smo digitalnim formatiranjem od profesora Balthazara napravili drvenu čaplju ili Prošlost puše, mi popušimo

Obično zamišljamo prošlost kao prostor, nešto kao groblje automobila; ali možda je više u pravu jedan meni važan pisac koji je – u proljeće 1940. – prošlost vidio kao *silu,* kao uraganski vjetar s dva istovremena učinka: prvo, on nas, žive, nosi vrtoglavom brzinom naprijed i – drugo, on *uništava* sve što iza nas ostaje. Za razliku od "Anđela povijesti", kojeg je moj pisac zamislio s licem okrenutim *unatrag,* naša su lica okrenuta unaprijed; tek se s naporom i na sekundu uspijevamo osvrnuti, i dok razmišljamo o onome što smo tijekom te sekunde uspjeli nazrijeti, uragan nas svejednako nosi. Naprijed!

U takvoj je situaciji posao filologa, kao i svih ostalih historičarevih rođaka, dvostruko složen: iz onog letimično uočenog općeg uništenja iza naših leđa treba izvući nešto što prepoznajemo – što prepoznajemo kao *važno* – i (tu počinje filologija) moramo se oko te spašene, po nečemu fascinantne krhotine *potruditi.* Potruditi se da razumijemo nju, onaj djelić sebe u njoj zbog koje smo je izvukli, ono obilje *nečeg drugog* što nismo mi – što ne možemo zamisliti da bismo bili mi – a ipak je za krhotinu integralno, nezaobilazno.

Ako taj trud ne uložimo – ako ostanemo na samom izvlačenju fragmenata, ili na njihovom najjednostavnijem iskorištavanju – dobili smo suvenir, a ne ulomak prošlosti. Licitarsko srce i drvenu čaplju.

Dobrodošla migracija

Ovo mudrovanje zahtijeva ilustraciju. Ovaj je put nisam našao u antici, već u našoj najnovijoj prošlosti. Riječ je o profesoru Balthazaru.

Možda nema čovjeka odraslog u Hrvatskoj, a starijeg od dvadesetak godina, čije djetinjstvo ili mladost nije dotakao profesor Balthazar. Danas, u doba Cartoon Networka, Pixarovih kompjuterskih epopeja i japansko-korejske potrošne ili umjetničke *anime*, nekadašnja djeca – sada uz televizore pokraj *svoje* djece – imaju itekakva povoda razmišljati o Balthazarovoj *drugosti,* o njegovim nenasilnim sižeima i neagresivnom humoru, o nadrealističkoj scenografiji, o manje-je-više poetici, o sklonosti usisavačima i svemircima. Dapače, zahvaljujući migracijama filmova s formata koji traže ezoteričnu i profesionalnu tehnologiju poput magnetoskopa i kinoprojektora na "kućne" i demokratične videokasete i digitalne zapise, Balthazarovoj drugosti možemo svjedočiti u vlastitoj dnevnoj sobi, uvijek iznova, kada i koliko hoćemo; možemo tu drugost – a na to nas potiču i vlastita djeca, sklona (barem prema mom iskustvu) jedan te isti crtić gledati opet i opet – upravo *filološki* studirati. Sve što nam treba jest odgovarajuća videokaseta ili DVD.

Prvih petnaest epizoda *Profesora Balthazara* prošle se godine pojavilo u našim prodavaonicama na tri zasebno prodavana DVD-a (videokasete su postojale još i ranije); nosilac je autorskih prava Zagreb film d.o.o., distributer – a vjerojatno i proizvođač, to nije posve jasno navedeno – Issa Film Video d.o.o.

Gorka reinkarnacija

Sama je pojava ovog izdanja na domaćem tržištu na čast i diku, jer, recimo, ostali se, "umjetnički" i neserijalizirani hitovi Zagrebačke škole crtanog filma mogu, koliko je meni poznato, na DVD-u nabaviti samo iz inozemstva, preko Interneta. No, uza svu fascinantnost i vrijednost samoga sadržaja DVD-a – jednog od boljih komadića hrvatske kulturne povijesti – ova reinkarnacija Balthazara, ovo njegovo čupanje iz prošlosti, ostavlja gorak okus u ustima. Na pamet padaju ocjene u rasponu od "propuštena prilika" do "tezgarenje baštinom". Ako slike prošlosti postoje samo ukoliko ih sadašnjost prepozna kao vlastite interese, u izdanju Issa Film Videa profesor Balthazar prepoznat je prvo i jedino kao *novčani* interes.

Da se razumijemo: u novčanom interesu, samom po sebi, nema ništa baš *užasno* loše; vidimo da je u našim uvjetima alternativa novčanom interesu – kao u slučaju izdavanja *drugih* crtića Zagrebačke škole – jednostavno *ništa*. Međutim, ono što meni smeta jest što novčani interes na DVD-ima s profesorom Balthazarom kao da pripada onoj najnižoj, *take the money and run* sorti.

Smrznuti profesor

Glavni je znak tog uzmi-novac-i-bježi pristupa banalan, toliko banalan da će u novinama izgledati neobično: DVD izdanje *Profesora Balthazara* ima – tehničke greške! I to takve da se vide, što bi se reklo, iz aviona.

Greške pripadaju trima vrstama. Dvije su tonske: ton je loše miksan – matrica s glazbom i zvučnim efektima nesrazmjerno nadglasava glas pripovjedača, toliko da se taj glas mjestimično ne čuje (ovaj prigovor vrijedi za sva tri nastavka DVD izdanja); ton je loše obrađen – na *Balthazaru 3*, igrom slučaja, upravo onom koji moj sin najradije gleda, špica epizode *Vjetrovita priča* zvuči kao da dolazi sa zgužvane magnetofonske trake. No, to se dvoje još da preživjeti. Ali treća je greška u tome što *epizodama nedostaju krajevi!* Na *Balthazaru 3* svih se pet epizoda "zamrzne" u odjavnoj špici, posljednjem kadru ili čak dosta *prije* posljednjeg kadra. Pomislite, naravno, to je greška na *jednom* disku; odete u dućan i ljubazni vam prodavači daju drugi, a tamo – ista priča. Onda, u *drugom* dućanu, kupite drugi DVD – *Balthazara 2,* ne 3 – i ustanovite da isto, premda u nešto blažoj mjeri, vrijedi i za neke epizode ovdje! Uskličnik! Budući da imate ispravan, ako i ne posebno luksuzan DVD uređaj, morate zaključiti da su se greške dogodile u pripremi *čitave naklade dva DVD izdanja* – i da izdavač na to nije uopće reagirao, npr. povlačeći nakladu s tržišta (izdanja su se, podsjećam, pojavila 2004).

Dobro skrivena prošlost

Što se propuštenih prilika tiče – bilo kakve okolne informacije o nastanku Balthazarova serijala, o autorima, o Zagrebačkoj školi crtanog filma općenito na Balthazarovim su DVD-ima i dobro skrivene, i prezentirane upravo sramotno ne-filmično, ne-televizično, nereprezentativno, i, konačno, dobrim dijelom su *izostavljene*. Recimo, ne možete uopće ustanoviti *koje je godine* pojedina epizoda nastala (godine se, doduše, spominju u filmografijama trojice glavnih autora, ali tamo nema spomena da je riječ o crtićima iz serijala o profesoru Balthazaru). Recimo, fenomen Zagrebačke škole crtanog filma predstavljen je s nešto više od ekrana birokratski i nezanimljivo sastavljenog *teksta* – usto složenog slovima koja na mome, ne posebno luksuznom televizoru, izgledaju poput buhica. Recimo, do famoznih "Specijalnih dodataka" na DVD-ima morate se probiti preko nimalo intuitivnog (eufemizam za: loše napravljenog) korisničkog sučelja; osobno imam nešto iskustva s navigacijom na različitim digitalnim uređajima, ali svojski sam se nagnjavio da bih stigao... do ekrana za ekranom *teksta*. Ne samo uvod *O profesoru Balthazaru* (i, silom prilika, o Zagrebačkoj školi), čak i "biografije" Grgića, Kolara i Zaninovića izgledaju kao CV-i kakvi se predaju prilikom prijave na posao.

I ne možeš ne požaliti; prilika je bila više no privlačna. Serijal o Balthazaru nastajao je između 1967. i 1975. (na ova tri DVD-a objavljene epizode, većinom iz prve serije, uz dvije iz druge, nastale su 1967.-69. i 1972.); s jedne strane, *nakon* onoga što kritičari smatraju "kreativnim vrhuncem" Zagrebačke škole crtanog filma (i nakon kraja njezina "monopola" na crtani film u Jugoslaviji). S druge strane, Balthazar je vjerojatno najkomercijalniji projekt te škole, ili barem najkomercijalniji crtani projekt Zagreb filma. Nadalje, iz Balthazara upravo *izbija* duh zagrebačkih, hrvatskih, jugoslavenskih sedamdesetih – i to je prilika, dakako, istražiti i promisliti kakav je to uopće duh *bio*. Svjedoka ima napretek – gotovo su svi iz autorskog tima još živi, možda jedino s izuzetkom Zlatka Grgića, preminulog 1988. (koji je, ujedno, pred kraj života djelovao u umjetničkoj emigraciji u Kanadi); neki su i – u našim razmjerima – slavni, poput Zlatka Boureka. Kakav štof za dokumentarac!

Sila i lova

Usto, prostora je na tri DVD-a itekako bilo (program zauzima tek oko 45 minuta po DVD-u – iz čega slijedi, usput, da bi se ovakav sadržaj *sva tri* DVD-a mogao sažeti na jedan disk); reći ćete, nije bilo novca za snimanje dokumentarca (koji bi se mogao prodati i mimo DVD-a)? Onda se mogla napraviti barem knjižica uz DVD – kako samo tužno zjape one hvataljke u unutrašnjosti kutije DVD-a, kamo se, obično, umeću takve knjižice! Ni za to nije bilo novca? Ili, možda, nije bilo volje... snage... poštovanja prema publici... prema prošlosti...

Take the money and run. Zagreb film d.o.o. i Issa Film Video d.o.o. uzeli su novac i prodali mi remek-djelo u drek-pakovanju; DVD-e koje me sram poklanjati, recimo, našim prijateljima u Švedskoj ili Americi – ta kako ćeš poklanjati robu s greškom? Suvenir, a ne odlomak prošlosti; nešto što nije obnovljeno s brigom, interesom, ljubavlju – samo je prašina ovlaš obrisana da na brzaka zaradimo još koju paru. Naprijed!

A prošlost neka mrvi i ruši koliko hoće, što hoće, gdje hoće. z

Egotrip

Bolje trava nego kava!

Željko Jerman

Mislio sam da neću preživjeti 0,3 travarke, po savjetu frenda Čadarke, i već htio mu velnuti da je lud, da me ubio, kada odjednom tijelom prostruji blažena toplina, želudac prestane divljati, ruke se smiriše i sve bi BLAŽENO. "Ha, sam ti rekel – jel bolja trava nego kava"?

Kompjuterska bagra, može naučiti sve o briškuli, ali je nikada neće u 3 ujutro igrati s velikim guštom kao što to čine korčulanski otkačenjaci, primjerice 1. časnik mog brodića Šešule Miko i ZGKO velemajstor za sve i svašta Zaro... Kada san se probudia sam, i mamurno teturao na WC u pola 5 (a treba me zbuditi Mikec), pao sam na pod! Oni popili već litru kave i popušili mi skoro sve pljuge uoči odlaska na katamaran za Split. Ošo u kupaonu i na sranje, i, i, zahod smrdi ali kak-tak štima, aber, sreća moja da sam se navečer okupao u našoj kupaoni (u 1.časnika spavao sam zato, jer mu je bila zadnja naredba da probudi kapetana prije povratka u Agram). Najme štokajća? Kada je bila puna paučine a po njoj su se gibala tri odurna velika pauka. Obavim nuždu te tražim pastu za zube. Naja – moj Miko nije čuo da postoji išta osim paste za cipele. Še en krat padnem na pod. Tu je i Matko, divan novi znanac koji radi u ribarnici i preko koga sam za svoje Šešulane nabavio 10 kg dagnji... direktno iz Stona (mljac, mljac... mislim da je društvo uživalo u buzari), tip koji je sinku Janku i meni oprao i ispeglao veš prije dolaska Jedine i naše kujice Mokice, bolje nego ijedna ženskinja... čovjek štono mi reće... ali prekasno, da bi mi besplatno tj. za jedno pivo popravio gas na motoru, koji me zezao cijelo ljeto usprkos nastojanju "pravog" majstora da ga popravi... I, što on tu radi? Došao provjeriti prije posla – "jesmo li živi"? I koji sam ispračaj imao! Miko, Matko i Zaro u 6 ujutro... s time da je Zaro stigao kupiti mi kutiju Larga, a prvi časnik odaslao vojnički pozdrav, uz svo mahanje... i tako to... odjednom ćutiš dvostruke silnice – jedne te rasplaću što odlaziš, druge te raduju što se vraćaš doma, obitelji...

I, i, tako to...

Dva mjeseca bez briškule

Prohujalo dakle još jedno lito, najavljeno kao najtoplije u povijesti (čega molim, gospodo metereolozi, kada znamo da znamo da smo tek 90% poznatog Svemira i kada tada padaju u baruštinu sve teorije o velikom prasku, expanziji i konačnom umiranju Kozmosa; otkud vam pravo da blejate takve nebuloze?)... a najtoplija najava, fala bogu – kratko je trajala. Par dana tijekom ljeta održavao me je na životu cijelu noć drito u me usmjeren ventilator, a potom smo se jedno vrijeme pokrivali dekama (nezamislivo za to doba godine... posebno na južnom Jadranku). Al ko ga jebe – kak je grmilo i kišilo... fenomenalno!!! SVEJEDNO. Koliko se turista namnožilo! Iza Vele Gospe namjesto da se ostrvo prazni, uletavali su odasvud novi gosti i po korčulanskim ih znamenitostima vodići vukli u grupicama, mašući kišobranima, ter sam ponekada pomislio da se nalazim u Veneciji. O automobilima i automobiljerosima da ne pričam. OK., nisu ljudi krivi što ih mladunci i mladunke u bijelim kakti policijskim odorama s trajekta šalju na NAJLJEPŠI DIO Korkyre! I to san već reka 100 x. Šetalište i ponajljepši dio Grada van ostataka zidina, pretvorilo se u parkiralište, ali je ostalo sveudilj i dalje promenada! I sada u konobi na samom Putu sv. Nikole, živi "normalno"! Ručaš, a prolaznici bulje u tvoj prostor. Ma briga njih što nešto fino miriši i što osjećaju pravu klopu. Pozornost im privlači totalno otkačen ambijent – neka odurna kič slika sa zimskim motivom na kojem su i klizači na ledu. Pa do nje prazan okvir s nekakvom crnom šefljom i pilom. Gore nekakvi biciklin il dio toga (ni sam više ne znam). Bogec moj, jedan poznati kunstić je pomislio da je to sveukupno moja instalacija! HAHAHA! Tak nekaj ne bi smislili ZAJEDNO ni Braco Dimitrijević i Kožarić – a kamoli Ja, ma koliko mi pada veličina (u fizičkom smislu)... nu, ki to ferma.... Nego KARTANJE?

NISAM... dva mjeseca na "moru" nisam odigrao niti jednu jedinu briškulu! Živio Ja!!! Stvarno sam se odvika velog poroka. To je po meni besmisleno gubljenje vremena, kao i ostatka ostataka živaca.... za ostatke ostataka Hrvatske mi se totalno jebe! Prodajmo sve! Fučka mi se plovim li talijanskom ili slovenskom, ili albanskom, ili crnogorskom ekološkom, ribolovnom il bogtepitaj kojom zonom! Samo da nema miniranih hridi o kojima sam na Korčuli pisao za katalog Marine Tudjina Badurine, u povodu izložbe u dubrovačkoj galeriji Sebastijan o dijelu skulptura (u jednog dobrog znanca za kompom, prema kojem je ovaj moj dragi herr Kompmann, ma kako ponekad svojeglav i neposlušan, poput onog iz *Odiseje u svemiru*) između ostalog slijedeće: ..." i pitanje, čemu je zapravo HRID uvijek prisutna, vidljiva dominanta"... pak spikam o strogoj vizualnoj analizi (odnosi se na druga djela) Marine Baričević, zatim o mićoj "raspjevanosti" svjetski poznatog povjesnika umjetnosti Pierre Restanya, ter dodajem – ... ak mogu oni tako, mogu si i ja priuštiti kvazi/vizualno/poetski istup glede HRIDI!!!

Element zemlja – hridi kao skulpture

Marinine su hridi naravno... puki artefakt ELEMENTA ZEMLJE... s drugim osnovnim elementima + dodatak nekakvog oksida, te od njih nitko ni na kopnu (čitajte galeriji!), & još manje na moru... ne mora strahovati! Međutim, kao "ljetni kapetan", koji se često vraća brodićem noću i u posljednji čas u potpunom mraku zaobiđe neobilježenu kamenu "minu" ... imam paranoju od dotičnog pojma, i... ma kako estetski savršeno bila napravljena skulptura hridi, lijepa "za oko", te što god o tome pisali najveći kritičari, koliko god se publika (pa i moja malenkost) divila tim djelima... u dubini sebe prema njima ću osjećati bojazan".

YES!!! To je bilo ispisano u kući starog dobrog znanca, zove se Neno i viđali smo se gotovo svake večeri u *Balunu*, birtiji uza samo plivalište, gdje ujutro dica vježbaju plivanje, a navečer treniraju vaterpolisti... dečki puni ambicija i znanja, no taj "teren" je zapravo lukobranski zaštićeno more, i mladići treniraju i igraju samo ljeti. Kako su u takvim uvjetima 1978. bili prvaci Jugoslavije (?) ne mogu nikak skužit!?! Zašto im sada neki od brojnih hotela ne pruži priliku da zimi treniraju u nekom bazenu. Ipak su među najboljima u drugoj ligi Hrvatske. Ma, na tom divnom mjestu sam svašta doznao, upoznao slavne bivše prvake, a svog "iznajmljivača" kompjutera dva puta prokleo. Je, doli dogovor jeste uvik okrugli... nu, ako utanačiš sastanak u 9, normalno je da čovik dođe u 10 i da mu ne pada na pamet ispričat se što si ga čeka uru vrimena! All right!!! Međutim, da se uopće ne pojavi, čak je i u zemlji Bodula začudno. Međutim, ako se pojavi umjesto u 9 u 19 sati, te se i (pače) ispriča – sve postaje normalno (pogotovo ak starom cugeru veli – "Sinoć san se napija do daske, sorry"). Ajde de jednom, no dva puta za redom ne toleriraju ni Boduli, Bodulice još manje, a kamoli ja koga su lijeni i vavek usporeni Beograđani svojedobno nazvali "Švabo" (jer sam, ma koliko tamo popio prepečenica, uvijek došao na sekundu točno, a kada su mi kazali: "Ajmo bre prvo nešto da popijemo"... odgovor je bio: "NEIN, poslije kada postavimo radove"!). Aber, treći puta Bog pomaže, i to na način da kompenzira sve prvotne propuste. Doša Neno i prije dogovorenog termina, odveo me poslije dve-tri trave doma, ostavio me uz nazovi komp samog u kući, pokazao gdje ima rakije, gdje je pršut, gdje fino domaće crno vince i, i ostavio da radim, odnosno pišem o Marini T. B. Hej (!) a ja već dva dana uzrujan prešao poslije dugo vremena s pive na travu. I možda (vjerojatno je!) utjecaj travarice djelovao na tekst, kome sam se kasnije (apsolutno trezven) uistinu divio, a kako sam naknadno doznao od autorice; svi su rekli da je super... osim, jasno, lektora koji je šizio i htio ama baš sve ispravljati od naslova – ELEMENT ZEMLJA do mog osobnog potpisa!

Čadino liječenje

A, zakaj sam u ranu zoru (8-9 uri) počeo piti va *Balunu* travu, a ne kavu? Auuu!!! Stara i duga priča, iskustvo družidbe s Darivojem Čadom, hrvatskim kiparom koji živi (?) i radi (?) u Njemačkoj već više od pola stoljeća... (upitnici stoga pošto ga nisam vidio dvadesetak godina i jer ne znam jel uopće živ da bi mogao raditi! "Ajde, gospon Komp, provjeri, ako uopće ima o njemu u tvojim dometima podataka"! "Hoću, hoću" – odgovara mi nježno, sretan što sam opet s njime i što sam ga uzdigao do svemirske Odiseje. & muči se moja mila kanta i muči, međutim na Gugliću nema spomena o Čadi. Idemo na Pogodak! Tu ga pitaju jel mislio na ime Dario Čada. Pita on mene da probamo rabiti tu nominaciju, na što ga naravno potaknem... tko zna, jesam li ja star i Putarovski već tako senilan da sam zaboravio ime nekada vrlo bliskog kolege, oliti neč ne štima s izvorima informacija moje (od ovog sam ljeta ubjeđen) desne ruke, može i lijevog komada mozga, kompića Kompe. Kujac... napisali bi četeri da ih ne cenzuriraju kreteni s pravog Chata... taj Dario je neki bezveznjak koji iznajmljuje apartmane, prodaje odvratno vino *Ribar* pod iskonski istarski teran, a možda i skriva u bačvama, nakon uhićenja drugog po jačini hrvatskog kriminalca Petrača, ni više ni manje, nego onog zbog kojeg niti moj Janko, petnaestogodišnji sin nikada neće doživjeti ulazak HR u EU.

AMPAK... kaj zaprav želim reknuti o Čadi, sem da je bio veliki (a možda još je) umjetnik i, iako mali i zdepast, više nalik kuharu nego artisti, VELIKA i draga OSOBA! Početkom osamdesetih u doba dok sam bio u NAJ – odnosima s Vlastom Delimar, kampirali smo pored Vrbovske na Hvaru na njegovom zemljištu. Isusa ti, on i ja smo svako veče otkačili do ispod – daske! Imao je i on ondje šator i često nije htio vratiti se u kuću, nego bi pekli ribe na gradele i na to popili litre i litre vina. Ujutro (ipak smo bili tada mladi) ustajali smo u ranu zoru i otišli u prvi otvoreni kafić, prije kupovanja po dućanima koji su još bili zaprti. Ja naručim duplu kavu a on travu. Nisam popio ni pola kave, već sam morao juriti na zahodišku; ostatke svog onog jučerašnjeg vina bih izbljuvao, i vratio se za stol izmučen, krvavih i suznih okeca, sav u znojidbi i drhtuljku (ruke su paradirale kao na prvomajskoj proslavi). Ponovi se ista stvar i drugi dan. Meni ponovno zlo od kave, a Čada se razbudi i preporodi od trave! Gledao me onako jadnog, tresučeg i mokrog, i reko: "BOLJE TRAVA NEGO KAVA"! Probo Ja onakav sav nikakav njegov recept. BUM! Zemljotres! Mislio sam da neću preživjeti 0,3 travarke, po savjetu frenda Čadarke, i već htio mu velnuti da je lud, da me ubio, kada odjednom tijelom prostruji blažena toplina, želudac prestane divljati, ruke se smiriše i sve bi BLAŽENO. "Ha, sam ti rekel – jel bolja trava nego kava"? "U pravu si" – priznao sam, te idućih dana odmah se lovio njegova lijeka. I bi bez ljubljenja zahodske školjke, treskanja, znojenja... mučnine.

Gdje je ta trava?

Nema u ovom tekstu mistike, jer sve su tzv. "parapsihološke" pojave nestale s Korčule pred najezdom *homo turisticusa*. Jedino ovdje, na Bregu blizu Mirogoja dogodilo mi se Čudo. Baš kada je bilo otvorenje izložbe Anto Jerkovića u MSU u povodu nedavne njegove smrti. Išao sam u kupovinu i morao pisati. Jedina B. otišla je na Gornji Grad, i bilo mi je jako žao što ja ne mogu. Vraćajući se kući odjedno se naježim od čudnog osjećaja. Netko hoda pored mene. Mislim da je tako bilo kojih pet minuta. Jeza... no ne strah. Čudan, neopisiv doživljaj! Nije se pojavio, niti oglasio, ali kasnije kada su moji svi pozaspali a ja nastavio pisanjem do 3 ujutro, kroz otvoren prozor uz nenadani vjetrić i micanje lišća, kao da je ponovno ušao netko u sobu.

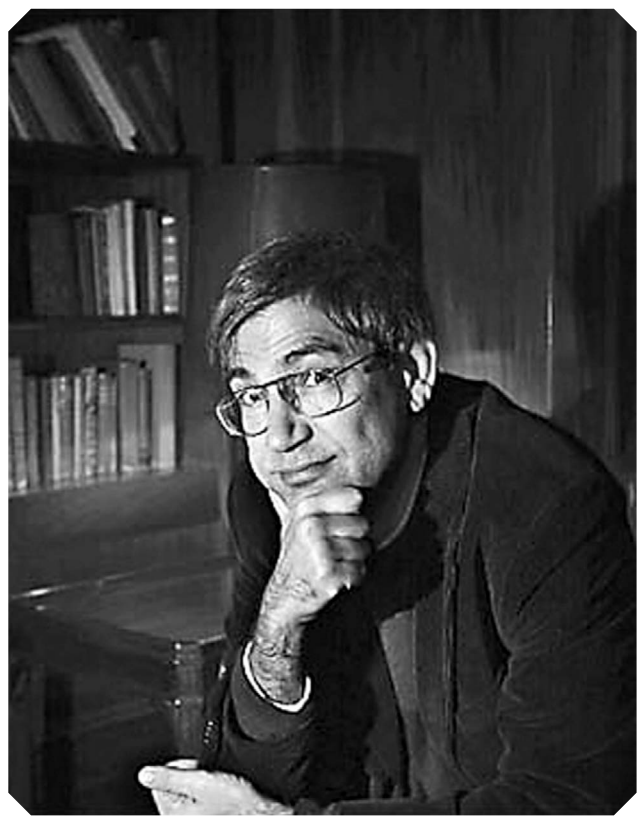
Bogo moj, gdje je ta prokleta trava! Da dođem sebi!

Ostavio sam je na Korčuli, na prozoru! Nisam je htio piti prije puta nit tegliti doma... ne želim da nanovo spadnem na Čadino liječenje.

A da taj pratitelj koga nisam vidio, već samo slutio nije bio Duh Darivoja Čade... živog il mrtvog, sve poradi naslova tripa, odnosno njegovih riječi?

Turska

Orhanu Pamuku prijeti zatvorska kazna



Državno odvjetništvo gradskog okruga Sisli u Istanbulu podiglo je optužnicu protiv pisca Orhana Pamuka zbog tzv. javnog ponižavanja svega što je tursko. Povod tomu jest intervju koji je Pamuk početkom ove godine dao jednim švicarskim novinama. Pamuk je govorio o strahotama iz prošlosti te spomenuo da je u Turskoj ubijeno trideset tisuća Kurda i Armenaca, nakon čega su mu počeli prijetiti nacionalistički krugovi i mediji. Nakon tih prijetnji Pamuk nije otputovao u Njemačku na književne večeri, nego je proveo nekoliko mjeseci u SAD-u. U lipnju je objavljeno da je postao dobitnikom Mirovne nagrade njemačkih knjižara, koja će mu biti dodijeljena ove jeseni u okviru Frankfurtskog sajma knjiga. "Sa zakonima se može mijenjati politika jednoga naroda, ali potrebne su mnoge godine kako bi se promijenili kultura i način razmišljanja građana. Tu se nalazimo sasvim na početku", izjavio je Pamuk te dodao kako su napravljeni veliki pomaci u nadi da će Turska pristupiti Europskoj uniji, no kako se državni odvjetnici i kultura u njegovoj zemlji nisu promijenili. "Nisam ljut zbog procesa, otići ću onamo, braniti ću se, ali ne vjerujem da će postići ono što žele", rekao je Pamuk, kojemu sudskom parnicom što počinje 16. prosinca prijeti zatvorska kazna u trajanju do tri godine. Optužnice protiv turskih autora gotovo su postale normalna stvar, kaže pisac te dodaje: "To je tradicija u Turskoj. Prijatelji su mi već govorili kako nisam pravi turski pisac jer mi se to još nije dogodilo".

Teško je ocijeniti u kolikoj je mjeri piščev život ugrožen s obzirom na to da je na meti nacionalista i fanatika, no ujedno je poznato da ga kulturni slojevi veoma cijene. Pamuk potječe iz imućne građanske obitelji, bliske zapadnoeuropskoj moderni, ali i orijentalnoj tradiciji.

Postupak podizanja optužnice protiv Pamuka zbog "javnog ponižavanja svega što je tursko" Njemački centar PEN-a osudio je kao brutalan napad na slobodu mišljenja i nedostojanstven čin za jednu zemlju koja se kandidira za pristup Europskoj uniji, a tome se pridružila i Zaklada njemačkih knjižara.

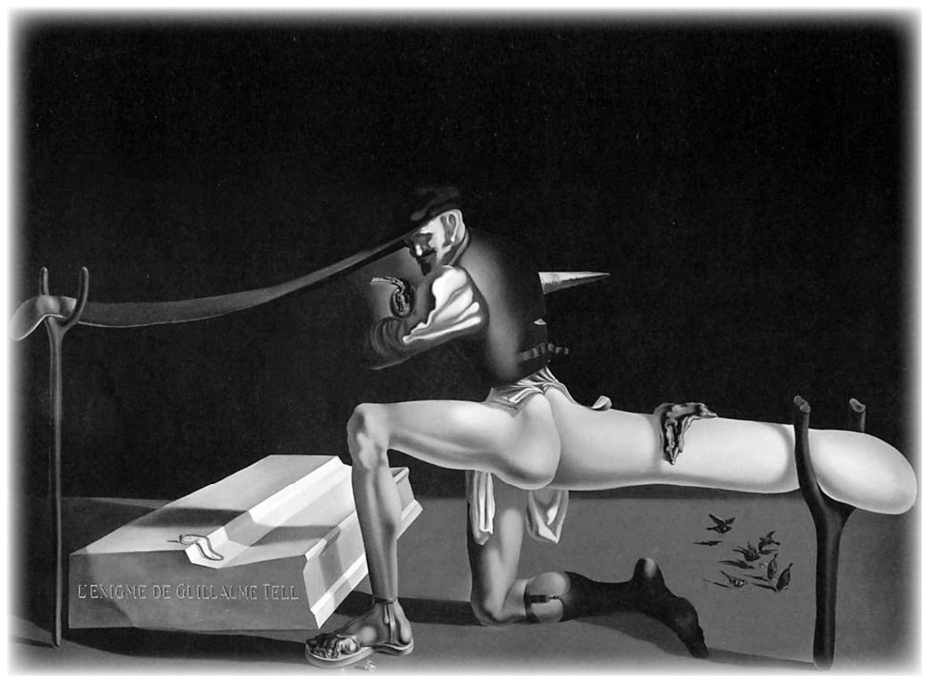
Gioia-Ana Ulrich

Iran

Moderna umjetnost u Teheranu

U Teheranu je otvorena zbirka moderne umjetnosti Zapada koja predstavlja djela iz razdoblja od sedamdesetih godina 19. stoljeća sve do kasnih osamdesetih godina 20. stoljeća. Stručnjaci je smatraju najvećom izložbom izvan Europe i Sjedinjenih Država. Vrijedna zbirka koja broji oko 150 platna vlasništvo je Farah Pahlavi, supruge iranskog šaha Reze Pahlavija. Među umjetničkim djelima koja su prvi put izložena javnosti u teheranskom Muzeju suvremene umjetnosti nalaze se i radovi Pabla Picassa, Claudea Moneta, Vincenta Van Gogha, Joana Miróa, Salvadora Dalíja, Andyja Warhola, Jacksona Pollocka i Renéa Magrittea. Neka djela tih autora bila su izložena u Muzeju nakon njegova otvorenja 1978. godine, ali samo manje od godinu dana. Nakon što je 1979. svrgnut Reza Pahlavi, iranski vjerski vođe zapadnjačku su kulturu smatrali nemoralnom i otada je zbirka bila nedostupna za javnost.

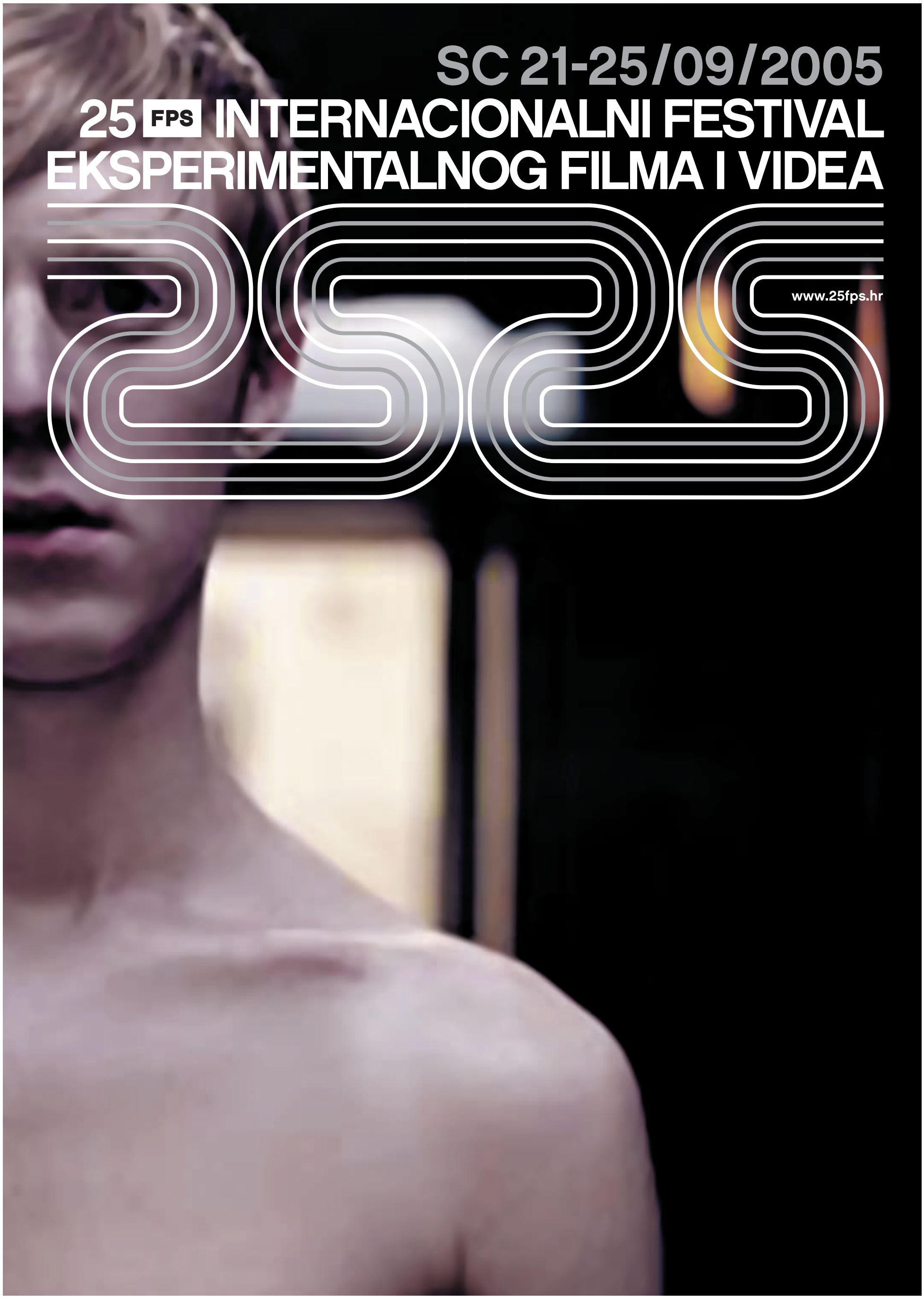
Odlučeno je da tri slike neće biti izložene, među kojima i prikaz nage djevojke Augustea Renoira, koja se smatra jednim od najvrednijih radova u zbirci. Izložba će za javnost biti otvorena sedam tjedana.



Njemačka

Otkrivena Vivaldijeva skladba

Australska muzikologinja Janice Stockigt u Saksonskoj je zemaljskoj i sveučilišnoj knjižnici u Dresdenu otkrila skladbu Antonija Vivaldija koja se više od dva stoljeća pripisivala drugome autoru, Vivaldijevu suvremeniku Baldassareu Galuppiju (1706. -1785). Psalam *Dixit Dominus* pronađen je među crkvenim skladbama iz 18. stoljeća. Janice Stockigt skenirala je manuskript iz dresdenske biblioteke te prema nizu stilskih i notacijskih specifičnosti dokazala da je njezin autor Vivaldi. Stockigt je prije tri godine u istom arhivu već otkrila jedan drugi Vivaldijev psalam, što joj je sada dodatno olakšalo utvrđivanje identiteta, kao i dijelovi kojima se Vivaldi koristio u svojim drugim poznatim djelima. Ta 35-minutna skladba proglašena je Galuppijevom 1750. godine, kada je njegovu nakladniku nedostajalo djelo za davnu narudžbu. Jedan stavak otkrivene skladbe nedavno je izveden u Melbourneu.


SC 21-25/09/2005
25 FPS INTERNACIONALNI FESTIVAL
EKSPERIMENTALNOG FILMA I VIDEA
www.25fps.hr

cmyk